ROMANISTIK

Vicente Blasco Ibáñez in seinem Verhältnis zu einigen neueren französischen Romanschriftstellern.

(Emile Zola, Gustave Flaubert, J.-K. Huysmans, J. & E. de Goncourt, Georges Rodenbach.)

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät

der

Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster

vorgelegt von

Roger Edel

aus Mannheim.

Münster 1935.

Buchdruckerei Thiele, Gütersloh i. Westf.

ROMANISTIK

Vicente Blasco Ibáñez in seinem Verhältnis zu einigen neueren französischen Romanschriftstellern.

(Emile Zola, Gustave Flaubert, J.-K. Huysmans, J. & E. de Goncourt, Georges Rodenbach.)

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät

der

Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster

vorgelegt von

Roger Edel

aus Mannheim.

Münster 1935.

Buchdruckerei Thiele, Gütersloh i. Westf.

Tag der mündlichen Prüfung: 2. und 5. Juli 1935.

Dekan: Herr Prof. Dr. T r i e r.

Referent: Herr Prof. Dr. H e i n e r m a n n.

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

Meiner lieben Mutter
und den Manen meines Vaters!

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41555428_0092

Inhalt.

Vicente Blasco Ibáñez in seinem Verhältnis zu einigen neueren französischen Romanschriftstellern (E. Zola, G. Flaubert, J.-K. Huysmans, J. & E. de Goncourt, Georges Rodenbach).

	Seite
Vorwort.	I—III
Einleitung:	
Die französisch-spanischen Wechselbeziehungen in der Literatur, die naturalistische Weltanschauung, der Impressionismus und die Persönlichkeit V. Blasco Ibáñez'.	1— 8
Thema:	
I. Der „spanische Zola" und der „Vater des französischen Naturalismus".	9—17
II. Blasco Ibáñez' *Valencianische Romane* und *Zolas Rougon-Macquart.*	18—80
1. Zola entlehnte Szenen.	19—26
2. Zoleske Szenen.	26—30
3. Stilmittel.	30—54
A. Impressionistische Stilmittel.	31—46
a) Impressionistische (situationelle) Anschauungsweise.	32—34
b) Subjektive indirekte Rede.	34—41
c) Nominalstil.	41—46
B. Expressionistische Stilmittel.	46—54
a) Sensualismus.	47—49
b) Deskription.	49—51
c) Groteske Übertreibung.	51—52
d) Symbolismus.	52—54
4. Kompositionsmethoden.	54—58
a) Der Aufbau.	54—56
b) Psychologie und Handlung.	56—57
c) Gesamtwirkung.	57—58

5. Die behandelten Themen. . . . . 58—71
a) Die Volkstypen. . . . . 59—63
b) Der Kampf ums Dasein. . . . . 63—67
c) Die proletarische Masse und der Sozialismus. . 67—71
6. Die Weltanschauungen Zolas und Blasco Ibáñez'. 71—80

III. *Sónnica la Cortesana,* ein Plagiat von Flauberts *Salammbô?* . . . . . 81—97

IV. Ist *La Catedral* von Huysmans' gleichnamigem Roman beeinflußt? . . . . . 98—104

V. J. & E. de Goncourts *Manette Salomon* u. Georges Rodenbachs *Bruges-La-Morte* als Vorbilder für *La Maja Desnuda.* . . . . . 105—118

Zusammenfassung. . . . . . 119—121

Literatur-Verzeichnis. . . . . . I—VII

Lebenslauf des Verfassers. VIII

Vorwort.

In Anbetracht dessen, daß Annedörte Greiner bereits 1932 eine Dissertation über die Persönlichkeit des von mir behandelten Autors unter dem Titel: „Vicente Blasco Ibáñez, Der Spanische Zola?“ in Jena erscheinen ließ, die in ähnlicher Richtung verläuft wie die meinige, sei es mir gestattet, meine Untersuchung von jener zu differenzieren.

Von Herrn Prof. Heinermann erhielt ich im Wintersemester 1931/32 die Anregung, das Problem der Beeinflussung der Werke Vicente Blasco Ibáñez' durch Zola und die französischen Impressionisten einer eingehenden Untersuchung zu unterziehen. Als ich im Sommersemester 1932 von A. Greiners Dissertation gleich nach ihrem Erscheinen Kenntnis erhielt, lagen meine eigenen Untersuchungen über Zolas Einfluß auf die Valencianischen Romane bereits vor. Wenn ich sie meiner Arbeit beigefügt habe, so geschah dies deshalb, weil sie sich doch wesentlich von denen Greiners unterscheiden. Im Gegensatz zu A. Greiner, die das Problem der Beeinflussung des Spaniers durch Emile Zola mehr vom ästhetischen Standpunkte und dem einer Interpretation der Persönlichkeit Blasco Ibáñez' aus betrachtet, bin ich, obwohl ich die Abhängigkeit der Kunstauffassung vom Temperament des Autors nicht leugne, doch mehr von rein realen Gesichtspunkten geleitet an meine Untersuchung herangetreten und zu der Überzeugung gelangt, daß Zolas Einfluß auf die Valencianischen Romane ein tiefergehenderer ist als A. Greiner annimmt.

A. Greiner vertritt die Meinung, es „könnte eine objektiv technisch-stilistische Untersuchung unternommen werden, die aber auch vorerst wenig zur Klärung der eigentlichen Frage beitragen würde. Denn sowohl von Zola wie von V. Blasco Ibáñez wird der Stil als bewußter Faktor notwendigerweise gering geachtet, kommt bei Blasco Ibáñez erst „an dritter oder vierter Stelle“. . . . Für Zola gleichfalls bedeutet der Stil als Eigenfaktor wenig. . . .“ [1]) Ich hielt es, im Gegenteil, für notwendig, meine Untersuchung auch auf Stilmittel, Kompositionsmethoden, literarische Vorwürfe und Weltanschauung auszudehnen, die eben doch wesentlich zur Klärung der Abhängigkeitsfrage beigetragen haben.

---

[1]) A. Greiner: Diss. S. 3.

Auf die Beeinflussung der spanischen oder Thesen-Romane durch Zola einzugehen, erübrigte sich für mich, da ich hier den Ergebnissen von A. Greiner zustimme: „Es ist das Germinalmotiv Zolas, die keimende Hoffnung auf kommende bessere Zeit, die die vier Kampf- oder Thesenromane durchzieht, besonders aber gegen Schluß dieser vier Werke wie im *Germinal* Zolas selbst in starken Anklängen ausschwingt." [2])

Ein bedeutender Teil meiner Arbeit behandelt das Problem des Einflusses der übrigen französischen Impressionisten, Flauberts, Huysmans', der Gebrüder Goncourt und Rodenbachs, auf den spanischen Autor, der nicht die Qualifikation eines „spanischen Zola", sondern vielmehr die eines „literarischen Freibeuters" [3]) rechtfertigt.

Andrés González-Blanco weist in seiner *Historia de la Novela en España* flüchtig auf eine Beeinflussung der Novellen Vicente Blasco Ibáñez' durch Guy de Maupassant hin: «Si algún novelador naturalista fué en España representante exclusivo del producto francés, es Vicente Blasco Ibáñez. Si a alguien se parece Blasco es a Zola en sus novelas y a Maupassant en sus cuentos; creo que algún crítico extranjero ya lo ha hecho notar así.» [4]) Wie man sieht, ist diese Behauptung sehr allgemein gehalten. Maupassant, der Meister der französischen, vielleicht der Novelle überhaupt, hat so viel zur Entwicklung dieser Gattung beigetragen, daß alle späteren Novellisten seinem Schaffen etwas verdanken. Soviel ich sehe, kann von einer direkten Beeinflussung Blasco Ibáñez' durch Maupassant nicht die Rede sein, sind doch auch Stoffe und Milieu gänzlich verschieden.

Während Blasco Ibáñez eine Beeinflussung durch Zola nur in Bezug auf seinen ersten Roman zugesteht, möchte er gern einen Einfluß von Victor Hugo, dem Haupte der französischen Romantiker, wahr haben, da dessen große dichterische Romane sein Gefallen finden: «Cuando estaba en Valencia, hace años, escribí mi primera serie de novelas, desde *Arroz y Tartana* a *Cañas y Barro*. Las primeras de ellas se resienten de la influencia de Zola. En la realidad la única zolesca es *Arroz y Tartana*. Las otras se apartan cada vez más de este modelo. Sobre la desnudez de la realidad, cada vez es más espeso en ellas el «velo de la fantasía». —

Otro autor ha influído en mí más poderosamente y nadie lo ha visto: Víctor Hugo, con sus novelas poemáticas. Le advierto que

---

[2]) A. Greiner: Diss. S. 58.
[3]) H. Petriconi: *Die span. Lit. d. Gegenwart*, S. 107.
[4]) Madrid 1909, S. 537.

mi mayor admiración literaria es Víctor Hugo. No lo admiro; lo adoro. «En mi casa de París tengo su retrato y su busto en todas las habitaciones, hasta el comedor» [5]).

An Blasco Ibáñez' Begeisterung für Victor Hugo kann man nach allem nicht den geringsten Zweifel hegen. Wenn er ihn aber als sein literarisches Vorbild hinzustellen versucht, so ist diese Behauptung doch wohl zurückzuweisen; denn außer dem romantischen Element der maßlosen Übertreibung und der Symbolisierungskunst, die ja auch Zola eignen, ist von einem Einfluß des romantischen Meisters in Blasco Ibáñez' Romanen wenig zu entdekken.

Ich hoffe, durch meine Untersuchung einen Baustein zur weiteren Erkenntnis der Persönlichkeit V. Blasco Ibáñez' im besonderen und der wechselseitigen französisch-spanischen Literaturbeziehungen im allgemeinen beigetragen zu haben.

[5]) Cejador: *Historia de la Lengua y Literatura Castellana,* tomo IX, Madrid, 1918, S. 475.

Einleitung.

Die französisch-spanischen Wechselbeziehungen in der Literatur, die naturalistische Weltanschauung und die problematische Persönlichkeit Vicente Blasco Ibáñez'.

Die Länder des romanischen Kulturkreises standen naturgemäß von jeher in engen geistigen Wechselbeziehungen, denn die Abkunft ihrer Sprachen aus der lateinischen Wurzel und die Herrschaft der römischen Kirche, die diese ihren gebildeten Schichten verständliche Sprache zu derjenigen der Kirche machte, hat ihnen allen schon rein äußerlich einen das ganze Mittelalter hindurch gleichbleibenden, gemeinsamen Stempel aufgeprägt. Daher ist es nicht verwunderlich, wenn man unter ihnen eine gewisse Identität der weltanschaulichen Ideenbewegungen und der von diesen wiederum bedingten Literaturströmungen sowie in deren Gefolge wechselseitige literarische Befruchtungen und Beeinflussungen beobachten kann.

Das religiöse Drama des Mittelalters, das die Leidensgeschichte Christi und die Heiligenleben behandelnde Mysterium und Mirakel, ist ein spezifischer Zeuge mittelalterlichen kirchlich-katholischen Denkens, das ja nicht nur die Literatur beherrschte: «Las ferias, las reuniones para negocios o placeres eran fiestas religiosas; las representaciones escénicas eran misterios; los viajes, peregrinaciones, y las guerras, cruzadas» [6]). So läßt Blasco Ibáñez seinen Gabriel Luna jene Epoche mit Renans Worten charakterisieren. Ihr Glaubenseifer führte die christlichen Ritter Europas auf Pilgerfahrten und Kreuzzüge, das menschliche Mitteilungsbedürfnis und die Langeweile langer Winterabende trieb die gottbegnadeten Sänger unter den Rittern zum Vortrag der in fernen Ländern geschauten Wunder und vollbrachten Heldentaten in Heldenepen, die, zunächst in gebundener Rede, später in Prosa aufgezeichnet, dazu ausersehen waren, die Vorläufer unseres modernen Romanes zu werden.

Schon bis in die ältesten Literaturdenkmäler hinein lassen sich wechselseitige Beziehungen zwischen der französischen und spanischen Literatur feststellen, weist doch der um 1150 entstandene »Cantar de Mio Cid« ganze Szenen auf, die zweifellos älteren »Chansons de geste« entliehen sein müssen. Es ist nicht unsere

[6]) Blasco Ibáñez: *La Catedral*, S. 79/80.

Aufgabe, die gegenseitigen Beeinflussungen der französischen und spanischen Literatur, die sich die Jahrhunderte hindurch verfolgen lassen, im Einzelnen zu untersuchen, doch sei es uns gestattet, dieselben für die Gattung des Romans in kurzen Zügen zu umreißen.

Das spanische Mittelalter wird beherrscht durch die auf französisch-bretonische Vorbilder zurückgehenden höfischen Ritterromane, die die Heldentaten des Königs Artus und Lancelots, die Eroberung des Graal, Liebesgeschichten wie Flore und Blancheflore, Tristan und Isolde, den Trojanischen Krieg und die Einnahme Thebens zum Gegenstande haben und die ihren besten spanischen Ausdruck im 14. Jahrhundert in dem phantastisch-ritterlichen Abenteuerroman *Amadis de Gaula* finden, der seinerseits wieder auf die gesamteuropäische Literatur einwirkt und im 16. Jahrhundert zum Lieblingsbuch des französischen Königs Franz I. wird. Der in Spanien heimische Schäferroman mit Montemayors *Diana enamorada* als Beginn und Höhepunkt paßt so recht in das Frankreich Ludwigs XIV. und ruft im Zeitalter der französischen Hofkultur eine ganze Gattung idealistischer Schäferromane hervor, von der »Astrée« Honoré d'Urfés angefangen bis zu den vielbändigen, kaum genießbaren Werken einer Mlle. de Scudéry. Die gewaltigen sozialen Gegensätze des »Siglo de Oro« erwecken den spanischen Realismus, der sich schon in den urwüchsigen Szenen des Cantar als Erbe spanischen Geistes erwies, zu neuem Leben und führen eine Welle zeitkritischer Schelmenromane herauf, zu deren bedeutendsten der *Lazarillo de Tormes*, Mateo Alemáns *Guzmán de Alfarache* und Guevaras *Diablo cojuelo* gehören. Als im »Siècle des Lumières« entsprechende Zeit- und Gesellschaftsverhältnisse, durch die Mißwirtschaft des Sonnenkönigs hervorgerufen, die Kritik der die Revolution vorbereitenden Literaten herausfordern, wendet man sich der Nachahmung jener spanischen Werke zu, die wie Lesages *Gil Blas* und *Diable boiteux* ihren Vorbildern oft zum Verwechseln ähnlich sehen.

Nachdem die Literatur Spaniens in ihrer Blütezeit der Mitwelt die stärksten Anregungen gegeben hatte, die vor allem in der Gattung des Romans zu zahlreichen Nachahmungen der spanischen Prosaerzählung, des Romans in realistischer Ausprägung, außerhalb der iberischen Halbinsel führten, wurde sie nach der politischen und kulturellen Niederlage des Landes vielfach französischen Vorbildern verpflichtet.

Alle diese wechselseitigen Beeinflussungen der Literaturen beider Länder, mögen sie sich nun in Übersetzungen, direkten Nachahmungen, geistigen Durchsetzungen oder Entstehung entsprechender Strömungen und Gattungen äußern, wurden erst ermöglicht oder zum mindesten begünstigt durch gleichlaufende poli-

tische, soziale und kulturelle Bedingungen, waren also weltanschaulich zeitgebunden. Wenn man sich nun mit den Wechselbeziehungen des französischen und spanischen Realismus und Naturalismus befaßt, ist es unbedingt erforderlich, einen Blick auf die Geisteshaltung des Zeitraumes zu werfen, aus dem er hervorgewachsen und allein zu verstehen ist.

Der literarische Naturalismus ist die Frucht eines allgemeinen weltanschaulichen Naturalismus, des Positivismus, der seine Wurzeln in der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu beobachtenden Blüte der wissenschaftlichen Methode und des wissenschaftlichen Denkens hat. Man kann jene Epoche als die des „naturalistischen Evolutionismus" bezeichnen.

„Im 19. Jahrhundert bildet sich unter dem ungeheuren Eindruck des Darwinismus ein neuer metaphysischer Evolutionismus heraus, der, entgegen der Entwicklungsmetaphysik des Idealismus, seine Erfahrungswurzel nicht im Seelisch-geistigen und Geschichtlichen, sondern im Biologischen hat. Die alte, noch in der Naturphilosophie des Idealismus so maßgeblich gebliebene Überzeugung von der realen Unveränderlichkeit und der konstanten Wesenstypik der organischen Arten weicht den naturwissenschaftlichen Lehren von der Transformation der Arten ineinander; auch dieses „Sein" also erweist sich als ein zeitlich-reales „Werden" — als naturhafte, durch natürliche Bedingungskonstellationen herbeigeführte und durch reale Übergangsformen vermittelte Entwicklung des Höheren und Komplizierteren aus dem relativ Niederen und Elementaren. Der Evolutionsgedanke dieser Art und Herkunft wird dann übertragen auf das Ganze der Natur und von da auf das Wirkliche überhaupt. In natürlicher Entwicklung geht das Organische aus den, selbst evolutiv entstandenen Systembildungen des Anorganischen hervor; und die Sphäre des Menschen — in früheren Betrachtungsweisen vielfach ganz herausgerissen aus den natürlichen Zusammenhängen — ist nun aufs Engste verbunden mit dem Tierreich und dadurch der ganzen Natur. Zivilisation und Kultur, Gesellschaftsbildung und Geschichte, alle geistigen Zielsetzungen des Menschen stehen unter dem gleichen Prinzip eines naturgesetzlich bedingten Aufstiegs und Fortschritts, das die untermenschliche Wirklichkeit gestaltet; so lehrt der Evolutionismus von Spencer bis Nietzsche" [7]).

Wie verhält sich dieser biologische Evolutionismus zur menschlichen Geistesentwicklung und den menschlichen Geistesfunktionen im Besonderen?

---

[7]) H. Heimsoeth: *Die Metaphysik im 19. Jh. u. in d. Gegenwart, in Metaphys. d. Neuzeit,* Berlin 1929, S. 208/09.

„Dieser naturwissenschaftlich fundierte metaphysische Evolutionismus ist fast durchweg „naturalistisch" eingestellt. Überall soll nachgewiesen werden, daß das Höhere „nur" Komplizierung und — unter veränderten Bedingungen, wahrscheinlich auch in unmerklichen Gradunterschieden herauswachsende — Fortsetzung des Niederen: der Mensch geht aus dem Tierreich, also der Geist aus der Natur in einfacher Folge und Abhängigkeit hervor. Die Gesetze des seelisch-geistigen Lebens, der gesellschaftlichen und geschichtlichen Entwicklungen sind Naturgesetze — vom gleichen Typus und Grundgehalt wie die Gesetze der anorganischen und organischen Natur. Die apriorischen Erfahrungs- und Erkenntnisbedingungen im menschlichen Geiste müssen als allmählich entstandene Erbanlagen der Gattung verstanden werden. Auch das ist durch die tatsächlich beobachtbare Entwicklungsrichtung des Universums vorgeschrieben" [8]).

Wie muß das menschliche Handeln gemäß dieser Mechanisierung des menschlichen Geistes verlaufen?

„Für den Begriff des Menschen und seines geschichtlichen Wirkens ergibt sich als Folge der Determinismus. Wie es keine Kontingenz in den Naturbereichen geben kann und keine teleologischen Bestimmungen neben den kausal-mechanischen Gesetzen, so darf nun auch, vom „wissenschaftlichen" Standpunkt aus, in der Sphäre des Menschen von Freiheit im metaphysischen Sinn nicht mehr die Rede sein. Die „Illusion" der Willensfreiheit wird durch die an den Naturwissenschaften orientierte Psychologie und Soziologie beseitigt. Neu aufgedeckte Determinationszusammenhänge (biologisch-physiologische Bedingtheiten des psychologischen Lebens, Milieu, Statistik) werden als unmittelbar zulängliche Bestätigung genommen. Der Determinismus nimmt am Ende, besonders auch in der Metaphysik der Psychologen, die Form dogmatischer Selbstverständlichkeit an" [9]).

Dieser naturalistische Positivismus bildet die weltanschauliche Grundlage für die in Frankreich zu höchster Entfaltung kommenden literarischen Strömungen des Realismus und des Naturalismus: «On dirait que . . . le réalisme fût en voie de devenir ce que le positivisme est en philosophie» [10]).

In der Literatur bedeutet der Realismus gleichzeitig die natürliche Reaktion auf die Überspanntheiten der Romantik: «Le besoin devait naturellement se faire sentir, après les excès de l'individualisme et les débauches de l'imagination, d'une littérature im-

[8]) Heimsoeth: S. 209.
[9]) ibid.: S. 211/12.
[10]) Ferdinand Brunetière: *Le Roman naturaliste*, S. 2.

personnelle, solidement appuyée sur le terrain de la réalité. Sous l'influence du positivisme, qu'avait fondé Auguste Comte et dont Taine fut alors le représentant autorisé, les générations qui arrivent à l'âge adulte dans les vingt premières années de la seconde moitié du XIXe siècle sont avant tout préoccupées de la recherche du vrai. C'est le goût de l'observation précise qui se retrouve en particulier . . . dans le roman réaliste» [11]).

Dieses Streben der neuen Literaturrichtung nach größerer Wirklichkeitsnähe und Objektivität der Beobachtung findet seinen programmatischen Ausdruck in G. Flauberts unpersönlichem Roman *Madame Bovary* (1856), der nicht nur ein wertvolles Kunstwerk der Milieu- und Menschendarstellung ist, sondern der in dem Schicksal der Hauptheldin zugleich des Autors persönliche Auseinandersetzung mit der Romantik als Welt- und Lebensanschauung enthält und ihn zum eigentlichen Begründer des realistischen Romans macht.

Da die Strömungen des Realismus und Naturalismus tatsächlich ineinander übergehen und die beiden Begriffe von vielen Literarhistorikern — ich nenne nur Zola selbst, Brunetière, Schürr — ohne Unterscheidung gebraucht werden, erscheint es mir angebracht, mit Marcel Braunschvig schärfer zu differenzieren: «Le *réalisme* avait simplement voulu faire de l'art la reproduction fidèle et intégrale de la réalité et avait ainsi créé le roman documentaire, le *naturalisme* prétendit s'appuyer sur la science et créa le roman expérimental. Le premier pratique uniquement la méthode d'observation, se contenant d'accumuler des documents pour donner l'impression de la vie; le second, y ajoutant la méthode d'expérimentation, institue des expériences qui aboutissent à des conclusions auxquelles la seule observation des faits n'aurait pas pu conduire» [12]).

Auf dem Gebiete des französischen Romans sind demnach Flaubert, die Brüder Goncourt und Daudet als Realisten zu betrachten; erst infolge der pseudowissenschaftlichen Haltung Emile Zolas entwickelt sich der Realismus zum sogenannten Naturalismus, dem seine Schüler Huysmans bis zu seiner Bekehrung 1895 und Maupassant zeitlebens angehören.

Realisten und Naturalisten aber werden geeint durch ihre künstlerischen Stil- und Ausdrucksmittel, die man unter dem Begriff Impressionismus zusammenfaßt. «Il y a un terme appliqué depuis longtemps à la peinture de M. Bastien-Lepage qui carac-

[11]) Braunschvig: *Litt. fr. contemp,* S. 106.
[12]) Marcel Braunschvig: *La Littérature franç. Contemporaine de 1850 à nos jours,* S. 107.

térise certainement mieux la manière des Goncourt, de M. Daudet, de M. Zola, même de Flaubert et de Balzac . . . c'est le terme d'impressionisme.» sagt Louis Déprez. „Bezeichnend für die Auffassung Déprez' ist, daß er dem Impressionismus als Kunstbegriff die materialistische Weltanschauung zugrunde legt: J'oppose impressionisme à idéalisme . . .[13]).

„Dieser Impressionismus ist aber nicht etwa eine besondere Erscheinungsform oder Weiterbildung des Naturalismus, sondern eine Anschauungs- und Darstellungsart, die sich mit ihm kreuzt. Naturalismus ist Abhängigkeit, Hingegebensein an die Umwelt, die nun entweder in ihrem gegenständlichen Sein, in Formen und Umrissen, durch Mitwirkung des logisch-begrifflichen Denkens mehr oder minder klar erfaßt werden kann (realistisch, objektiv), oder lediglich durch die wechselnden, rasch aufeinander folgenden Sinneseindrücke, nach Merkmalen, Nüancen statt in ihrer Ganzheit, undeutlich, halbbewußt oder durch Einfühlung als ein Scheinen (impressionistisch, subjektiv)[14]). Dieser Definition schließe ich mich im allgemeinen an, nicht beipflichten kann ich jedoch der subjektiven Auffassung des Impressionismus, schließe mich vielmehr der von Melang, a. a. O., S. 5/6 und Schneider, „Maupassant als Impressionist", Diss. Münster 1934, S. 3 vertretenen Ansicht an, wonach gerade durch die impressionistische Darstellungsart größere Objektivität erzielt wird. Eugen Lerch sagt dazu: „Das Wesen des Impressionismus besteht darin, daß der Autor vorzugsweise das mit den Sinnen Wahrgenommene gibt, unter möglichster Ausschaltung der korrigierenden Tätigkeit des Verstandes, der Reflexion. Der literarische Impressionismus verfährt so, daß der Autor sein eigenes Ich (seinen überlegenen Standpunkt, der die Ereignisse im Zusammenhang überschaut) tunlichst ausschaltet und die Ereignisse vielmehr so erzählt, wie ein Augenzeuge sie nacheinander erleben würde, als Eindrücke (Impressionen) dieses Augenzeugen"[15]).

In welchem Verhältnis steht nun der spanische Impressionismus zu den französischen Realisten-Naturalisten-Impressionisten?

Die Gräfin Emilia Pardo Bazán (1852—1921) hat durch ihre im Jahre 1891 erschienene kritische Schrift *La Cuestión Palpitante* nicht unwesentlich zur Ausbreitung des französischen Naturalismus in Spanien beigetragen. Sie steht stark unter dem Einfluß Zolas, dessen „Wissenschaftlichkeit" es ihr besonders angetan hatte. Vererbungstheorien spielen deshalb in ihren größeren

[13]) Melang: *Flaubert als Begründer des literar. Impressionismus in Frankreich,* Diss. Münster, S. 3/4.
[14]) Friedr. Schürr: *Frankreichkunde 2,* S. 283/84.
[15]) E. Lerch: Frankreichkunde, *Französische Sprache u. Wesensart,* S. 120.

Werken eine bedeutende Rolle. Und doch trennt sie von Zola eine tiefe Kluft. Was sie vom französischen Naturlismus übernimmt, ist letzten Endes rein äußerlich; im Grunde hängt sie als echte Spanierin mit ihrem ganzen Herzen an der heimatlichen Kultur und am angestammten Glauben.

Seinen Hauptvertreter findet der Naturalismus Zolascher Prägung in Vicente Blasco Ibáñez, dessen Persönlichkeit und Werke von Anbeginn die widersprechendsten Beurteilungen erfahren haben. Unter den literarischen Urteilen über Blasco Ibáñez' Persönlichkeit ist dasjenige Petriconis seiner Schärfe wegen bemerkenswert:

„Man mag nun Galdós als Übergangserscheinung betrachten oder nicht, seinen offiziellen Einzug hält der Naturalismus in Spanien jedenfalls erst mit Vicente Blasco Ibáñez, und zwar in nicht ganz erfreulicher Weise. So gewiß Blasco Ibáñez befähigt und berechtigt war, die fremden Anregungen aufzunehmen und selbständig zu verarbeiten, so gewiß ist, daß er von diesem Recht weitgehend Gebrauch gemacht hat. Er hat jedenfalls im Gegensatz zur realistisch-konservativen Pardo-Bazán Zola wirklich verstanden und dem Vorbild seines Meisters getreulich nachgestrebt . . . . Wie weit der Jünger den großen französischen Epiker erreicht, mag dahingestellt bleiben — man hat boshafterweise gesagt, daß er mit dem Meister alle dessen Schwächen und manche seiner Vorzüge teile. Die Frage ist hier besonders fatal, weil in sehr vielen Fällen ein direkter Vergleich möglich ist; denn Blasco Ibáñez ist ein skrupelloser literarischer Freibeuter, der sich rühmt, vor allem Geschäftsmann zu sein (womit nichts gegen seine schriftstellerische Begabung gesagt werden soll) und der, wo er nach einem Vorbild arbeiten kann, eigene Bemühung verschmäht“ [16]).

Wir haben es uns zur Aufgabe gemacht, das Verhältnis des Spaniers zum französischen Impressionismus zu untersuchen, und werden daher Theorien und Werke Blasco Ibáñez' einem Vergleich mit denen der Hauptvertreter des neueren französischen Romans, Flaubert, den Brüdern Goncourt, Zola, Huysmans und Rodenbach unterziehen; und zwar werden wir chronologisch vorgehen, indem wir zuerst den von dem Spanier selbst eingestandenen Einfluß Zolas auf seine ersten Werke, die von 1894 bis 1902 erschienenen *Valencianischen Romane* behandeln, alsdann die Abhängigkeit Blasco Ibáñez' späterer Werke von den übrigen Franzosen in der Reihenfolge ihres Erscheinens untersuchen; also die Abhängigkeit seiner *Sónnica La Cortesana* (1901) von Flaubert, die seiner *Cate-*

[16]) H. Petriconi: *Die spanische Literatur der Gegenwart*, Wiesbaden 1926, S. 107.

dral (1903) von Huysmans und schließlich die seiner *Maja Desnuda* (1906) von den Goncourt und Georges Rodenbach.

Den Kern meiner Untersuchung bildet eine Gegenüberstellung Blasco Ibáñez' mit Emile Zola in Bezug auf Temperamente, literarische Theorien, Motivgestaltung und künstlerische Stilmittel. Beim Vergleich mit den übrigen französischen Autoren werde ich mich auf die Untersuchung einer etwaigen Motivbeeinflussung beschränken, auf die Stilmittel dagegen verzichten. Dieses Vorgehen halte ich umsomehr für gerechtfertigt, als fast alle Züge des Zolaschen Stils sich bereits bei Flaubert und den Brüdern Goncourt finden, Zola also das Endprodukt der Entwicklung des französischen Impressionismus, ja bereits den Beginn des Expressionismus darstellt. „E. Lerch deutet in seiner Vorlesung über den „realistischen und naturalistischen Roman" darauf hin, daß Zola, Daudet und Maupassant sich derselben Form bedienten, wie Flaubert sie geschaffen hatte" [17]). Außerdem würde eine weitläufigere stilistische Untersuchung über den Rahmen einer einzelnen Arbeit hinausgehen und Stoff für mehrere wissenschaftliche Dissertationen liefern.

[17]) Melang: a. a. O., S. 82 Anm.

Der „spanische Zola" und der „Vater des französischen Naturalismus".

Da das Schaffen jedes Autors durch sein Leben richtunggebend bestimmt ist, so haben wir uns zunächst mit der Persönlichkeit und den Ideen des spanischen Romanschriftstellers zu beschäftigen, bevor wir in eine ins Einzelne gehende Betrachtung seiner Werke eintreten. Und welches Vergleichsmedium wäre wohl geeigneter zur Erkenntnis des Werdeganges des „spanischen Zola" als der „Vater des französischen Naturalismus"?

Vicente Blasco Ibáñez, der Sohn kleiner Kaufleute von aragonesischer Abkunft, wurde am 29. Januar 1867 in Valencia geboren. Mit überschäumendem Temperament und außerordentlicher physischer Widerstandskraft begabt, liebte er die Studien wenig. Er haßte besonders die Mathematik und verbrachte seine Zeit lieber mit männlichen Spielen und Streifzügen durch seine Heimatstadt und deren prächtige Umgebung, wobei er wohl unbewußt die Eindrücke empfangen haben mag, die dazu bestimmt waren, später den Kern seines literarischen Werkes, die Valencianischen Romane, zu bilden. Den trockenen juristischen Studien entzog er sich durch eine Flucht in die Hauptstadt, wollte er doch das pulsierende Leben Madrids kennenlernen und Ruhm erwerben. Nachdem er einige Zeit als Schreiber und Mitarbeiter des alten Romanciers Manuel Fernández y González tätig gewesen war, trieb ihn seine Herrschernatur und sein heißer Wunsch, der „Danton Spaniens" zu werden, bald dazu, ein politisches Kampfblatt „El Pueblo" zu gründen, das ihm zur Verbreitung seiner früh gefaßten sozialistischen und republikanischen Ideen dienen sollte. In der Publizistik nahm also sein später so fruchtbares literarisches Schaffen seinen Anfang.

Emile Zola, Sohn eines Ingenieurs von italienischer Abkunft und einer Südfranzösin, wurde am 2. April 1840 zu Paris geboren, doch verbrachte er seine Jugend unter der heißen Sonne der Provence in dem Städtchen Aix, das später zum Urbild von Plassans, dem Ausgangspunkt seines berühmten Romanzyklus der „Rougon-Macquart" werden sollte. Von zarter Körperkonstitution und schüchternem Naturell, führte er mit wenigen intimen Freunden ein zurückgezogenes Leben. Als dann Zola seine Studien an einem Pariser Gymnasium fortsetzte, widmete er sich neben der sogenannten „Composition" vor allem der Mathematik und den Naturwissenschaften. Da er schon frühzeitig gezwungen war, sich seinen Lebensunterhalt zu verdienen, trat er als kleiner Angestell-

ter in das Verlagshaus Hachette ein. In jener Zeit lernte er alle Nöte kennen, die ein junger unbekannter Schriftsteller zu überwinden hat, und beschäftigte sich so naturgemäß eingehend mit den sozialen Problemen.

Und während Zola, abgesehen von seiner starken Beteiligung an der Dreyfusaffäre, in Paris ein äußerlich ruhiges, aber innerlich von leidenschaftlich kämpfenden Ideen durchwogtes Leben führte, in dem sich allmählich seine naturwissenschaftliche Welt- und Lebensauffassung bildete, führte Blasco Ibáñez ein äußerst wild bewegtes Leben und einen hartnäckigen Kampf gegen alle bestehenden Autoritäten. Er wurde anarchistischer Spitzel gegen die Regierung und zettelte Aufstände an, die ihn zur Flucht nach Paris zwangen. In den Jahren 1889 bis 1891, die er im Quartier Latin zubrachte, nahm er im Verkehr mit französischen Künstlern und Studenten französisches Gedankengut in reichem Maße in sich auf. Nach Spanien zurückgekehrt, wurde er eingekerkert, entfloh nach Italien und wurde schließlich als Abgeordneter seiner Heimatstadt Valencia für sechs Legislaturperioden in die „Cortes" gewählt. Als er nun endlich Muße gefunden hatte, sich seiner Berufung als Romancier hinzugeben, ergriff der Abenteurergeist von neuem von ihm Besitz. So wandte er sich denn nach Lateinamerika, um dort für seine armen unterdrückten Landsleute landwirtschaftliche Kolonien zu schaffen. Während des Weltkrieges sehen wir ihn in Frankreich auf Seiten der Alliierten in unerfreulicher Weise gegen die „pangermanistische Gefahr" propagieren. Nach dem Kriege unternahm er eine Geschäftsreise um die Welt. Blasco Ibáñez starb am 28. Januar 1928 zu Mentone, seit 1923 durch Primo de Rivera aus seinem Vaterlande verbannt, weil er in Pamphleten von recht zweifelhaftem Wert König Alfons XIII. angegriffen hatte.

Es ist nicht verwunderlich, daß zwei Schriftsteller von derart entgegengesetztem Charakter zwangsläufig sowohl eine ganz verschiedene Einstellung zur Welt und zum Leben als auch weit auseinandergehende Ideen über Zweck und Ziel ihrer Werke haben müssen. Prüfen wir also zuerst, welcher Art die in ihren Schöpfungen zutage tretenden Grundauffassungen sind!

Zola, der Neigung seiner für konstruktive Ideen begabten Natur folgend, bildete sich frühzeitig eine „wissenschaftliche" Lebensauffassung, die ihn zu materialistischen, „naturalistischen" Gedankengängen führte, wie er sie in dem »De l'Intelligence« betitelten Werke Hyppolite Taines ausgesprochen fand. Der Philosoph macht darin den Versuch, die Äußerungen der menschlichen Seele durch „Rasse", „Milieu" und „Moment" zu erklären. Indem Zola diese Ideen materialistischer Philosophie durch solche me-

dizinisch-psychologischer Ordnung ergänzte, die er aus dem *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle* des Dr. Lucas, vor allem aber aus der methodischen Untersuchung *L'Introduction à la Médecine Expérimentale* des Arztes Claude Bernard schöpfte, konstruierte er sich seine Auffassung des nach ihm benannten „Naturalismus", die er in dem Buch *Le Roman Expérimental* [18]) an die Öffentlichkeit brachte.

Zola hat die Ideen Claude Bernards mit begeisterter Bewunderung aufgenommen und seinem literarischen Schaffen so vollkommen zugrunde gelegt, daß er nur das Wort „Medizin" durch das Wort „Roman" ersetzt, will er ja, ebenso wie jener die Medizin, selbst den Roman zu einer exakten Wissenchaft machen:

«Je n'aurai à faire ici qu'un travail d'adaption, car la méthode expérimentale a été établie avec une force et une clarté merveilleuse par Claude Bernard, dans son »Introduction à la médecine expérimentale«. Ce livre d'un savant dont l'autorité est décisive, va me servir de base solide. Je trouverai là toute la question traitée, et je me bornerai, comme arguments irréfutables, à donner les citations, qui me seront nécessaires. Ce ne sera donc qu'une compilation de textes; car je compte sur tous les points, me retrancher derrière Claude Bernard. Le plus souvent, il me suffira de remplacer le mot «médecin» par le mot «romancier», pour rendre ma pensée claire et lui apporter la rigueur d'une vérité scientifique» [19]).

Zola setzt also Naturalismus = Experimentalroman:

«Et le naturalisme, je le dis encore, consiste uniquement dans la méthode expérimentale, dans l'observation et l'expérience, appliquées à la littérature» [20]).

Folgendes ist nach Zola, dem »docteur ès sciences humaines«, das Problem des Experimentalromans:

«Il est de savoir ce que telle passion, agissant dans un tel milieu et dans de telles circonstances, produira au point de vue de l'individu et de la société» [21]).

Welche große Aufgabe haben die naturalistischen Romanciers nach Zolas Ansicht zu lösen?

«Nous montrons le mécanisme de l'utile et du nuisible, nous dégageons le déterminisme des phénomènes humaines et sociaux, pour qu'on puisse un jour dominer et diriger ces phénomènes» [22]).

Die Naturalisten werden der gesamten Menschheit einen nützlichen Dienst leisten, sie werden eines Tages ein hohes praktisches

[18]) Paris 1880.
[19]) Emile Zola: *Le Roman Expérimental* S. 11, auch bei A. Greiner, S. 20.
[20]) Emile Zola: ibid. S. 45, auch zitiert bei A. Greiner, S. 21/22.
[21]) Emile Zola: ibid. S. 16, auch zitiert bei A. Greiner, S. 21.
[22]) Emile Zola: ibid. S. 29.

Ziel erreichen, das sie über die Anhänger aller anderen Romangattungen weit hinausheben wird:

«Etre maître du bien et du mal, régler la vie, régler la société, résoudre à la longue tous les problèmes du socialisme, apporter surtout des bases solides à la justice en résolvant par l'expérience les questions de criminalité, n'est-ce pas là être les ouvriers les plus utiles et les plus moraux du travail humain?» [23]).

Während Zola das Leben systematisch beobachtet und die von den Brüdern Goncourt und dann von ihm so benannten *documents humains* sucht, äußerst genaue statistische Beobachtungen, die er zum Beweise seiner „wissenschaftlichen" Thesen nötig hat, verachtet der mit überschäumendem Temperament begabte Blasco Ibáñez Dogmen und Doktrinen, erfaßt er das Leben in mehr künstlerischer Schau:

«Lo que no veo en el primer momento, ya no lo veo después» [24]) erklärt er seinem Biographen Pitollet.

Bei meinem Forschen nach einem literarischen Manifest, das dem *Roman Expérimental* würdig gegenübergestellt werden könnte, mußte ich feststellen, daß ein solches garnicht vorhanden ist. Während Zola es für notwendig hielt, seinen Theorien über den Roman einen ganzen Band zu widmen und besondere Sorgfalt auf die Sammlung seiner Manuskripte, *Correspondance* [25]), *Ebauches, Notes & Commentaires* [26]) zu verwenden, während uns Flauberts gesamte literarische *Correspondance* [27]), vor allem seine bedeutungsvollen Briefe an Louise Colet, erhalten ist, besitzen wir von Blasco Ibáñez nur ein einziges persönliches Zeugnis, das uns über seine künstlerische Einstellung einige Aufklärung verschaffen kann, einen Brief des Schriftstellers vom 6. März 1918 an den spanischen Literaturhistoriker Don Julio Cejador y Frauca aus Cap Ferrat [28]).

Das Fehlen einer aufschlußreichen literarischen Korrespondenz mag beim Vergleich mit den Franzosen merkwürdig erscheinen, erklärt sich aber einfach aus der Natur Blasco Ibáñez', der aus anderem Holze geschnitzt war als jene. Er litt nicht wie sie unter nervösen Störungen oder an Minderwertigkeitskomplexen,

---

[23]) *Roman Expérimental* S. 27, auch bei Greiner, S. 21.

[24]) C. Pitollet: *V. Blasco Ibáñez, Ses Romans et le Roman de sa Vie*, S. 211.

[25]) 2 Bände in den *Oeuvres Complètes*, Edition Fasquelle-Bernouard: 1858/71 u. 1872/1902.

[26]) hrsg. von Maurice Le Blond im Anhang der einzelnen Romane.

[27]) *Corr.* de 1830 à 1880, vol. I/VIII in *Oeuvr. d. G. Fl.*, Ed. Louis Conard, Paris 1933.

[28]) veröffentl. Bd. IX, S. 471/78 der *Historia de la Lengua y Literatura Castellana* von Cejador, Madrid 1918.

die ihn hätten veranlassen können, seine Briefe wie Heiligtümer zu hüten, oder die ihm sein künstlerisches Schaffen zur beängstigenden Qual gemacht haben würden.

In einem Brief vom 15. Oktober 1896 an den Arzt Dr. Toulouse nannte sich Zola selbst «le pauvre écorché que je suis, frémissant et souffrant au moindre souffle d'air, ne s'asseyant chaque matin à sa tache quotidienne que dans l'angoisse, ne parvenant à faire son oeuvre que dans le continuel combat de sa volonté sur son doute!» [29]). Der Arzt hat Zolas nervösen Zustand nach eingehender Untersuchung bestätigt: «Il existe donc un certain déséquilibre nerveux, une émotivité exagérée, réellement morbide, qui provoque, sous l'influence d'excitations minimes, des réactions désordonnées et douloureuses. A ce point de vue et aussi à cause de certaines idées morbides . . . on est en droit de dire que M. Zola est vraiment un névropathe . . .» [30]).

Flaubert war der Typ des nervösen Stubenhockers [31]): «Les affres du style (Corr., t. V, p. 250) haben ihn gefoltert und gequält bis zur Verzweiflung und Mutlosigkeit . . . In seiner Korrespondenz lesen wir von den Qualen, die ihm dieses Suchen nach dem Schönen und Schönsten verursacht, nach dem Schönen in der höchsten Vollkommenheit der Form».

«Le style, qui est une chose que je prends à coeur», schreibt er an L. Colet, «m'agite les nerfs horriblement. Je me dépite, je me ronge. Il y a des jours où j'en suis malade et où, la nuit, j'en ai la fièvre. Plus je vais et plus je me trouve incapable de rendre l'Idée. Quelle drôle de manie que celle de passer sa vie à s'user sur des mots et à suer tout le jour pour arrondir des périodes! . . . (Corresp. t. II, p. 53)» [32]).

Blasco Ibáñez dagegen ist ein gesunder und selbstbewußter Mann der Tat, Kämpfer im Hauptberuf und Schriftsteller in seinen Mußestunden wie soviele seiner Landsleute: «Yo soy un hombre que *vive* y, además, cuando le queda tiempo para ello, escribe, por una necesidad imperiosa de su cerebro. Siendo así, creo proseguir la tradición española, noble y varonil. Los mejores genios literarios de nuestra raza fueron hombres, hombres verdaderos, en el más amplio sentido de la palabra: fueron soldados, grandes viajeros, corrieron aventuras fuera de España, sufrieron cautividades y miserias . . . y, además, escribieron» [33]).

[29]) Dr. Toulouse: *Emile Zola, Enquête médico-psychologique sur la supériorité intellectuelle,* p. VII.
[30]) ibid.: S. 116.
[31]) Louis Jourdan: *Essai sur la névrose de G. Flaubert,* Montpellier 1922 war mir leider nicht erreichbar.
[32]) Helene Guddorf: *Der Stil Flauberts,* Diss. Münster 1933, S. 7.
[33]) Cejador: a. a. O., S. 475.

So hat er denn — wie uns sein Biograph und persönlicher Freund C. Pitollet mitteilt — keine Lust und Zeit gehabt, sich um die Kritik seiner literarischen Erzeugnisse zu kümmern: «Cependant la difficulté d'écrire une biographie de Blasco Ibáñez résidait moins encore dans la nature unique de son existence écoulée, que dans le genre tout à fait spécial de son caractère. Outre qu'il est incapable de rien collectionner de ce qui, aux quatre coins de l'Univers, se publie sur ses livres, il semble que, pour lui, le passé n'ait pas de signification. Aucun écrivain, peut-être, ne se préoccupe moins que lui de son oeuvre littéraire. Il arrive fréquemment que des critiques célèbres, d'Europe et d'Amérique, lui écrivent pour lui demander des renseignements bio-bibliographiques sur sa personne et sa production. Ces sortes d'enquêtes lui causent infailliblement la plus extrême perplexité. «Je ne sais, dit-il; il faudra chercher . . . On a pas mal écrit sur ce sujet. Mais où diable le trouver?» [34]) Blasco Ibáñez' gesundes Selbstbewußtsein macht uns seine Gewohnheit begreiflich, von Zeit zu Zeit den ganzen angesammelten Papierwust zu verbrennen, um sich Luft zu schaffen: «La vérité vraie est que Blasco Ibáñez, qui consent bien à garder toute espèce d'imprimés le concernant, comme aussi de manuscrits, finit, un beau jour, par s'impatienter devant ces monceaux de paperasses qui, de sa table de travail, sont allés aux rayons d'une bibliothèque, d'où ils menacent de submerger son cabinet de travail. Alors, s'armant d'un courage héroique, il décide, brusquement, de se défaire de ce fatras et, passant de la volonté à l'acte, détruit tout, absolument tout, dans l'impossibilité de trier les choses importantes parmi la masse formidable qui, chaque jour, à chaque courrier, vient accroître la masse déjà existante. Ainsi, notre romancier se trouve-t-il provisoirement dégagé de toute contrainte, jusqu'à ce qu'un autre auto-da-fé, devenu indispensable, lui rappelle qu'ici-bas, comme a dit le poète, «il ne faut jurer de rien» [35]).

Blasco Ibáñez ist, wie wir gesehen haben, kein kleinlicher Aktenmensch, der mit anderen Augen betrachtet werden muß als die französischen Schriftsteller: «On voit, par ce trait curieux, que les nombreux correspondants de Blasco Ibáñez peuvent être tranquilles. Il ne connaît pas le jeu perfide des petits papiers. Ne gardant rien, nul n'aura à redouter quelqu'une de ces publications intempestives qui font les délices du monde littéraire» [36]).

[34]) Pitollet: a. a. O., S. 7/8.
[35]) ibid.: S. 8.
[36]) ibid.: S. 8.

Suchen wir also Aufklärung über die künstlerische Auffassung Blasco Ibáñez' in dem oben genannten Literaturbriefe!

Die Hauptpunkte der ziemlich allgemein gehaltenen Ausführungen sind in Bezug auf den Roman etwa folgende: «Yo acepto la conocida definición de que «la novela es la realidad vista a través de un temperamento» [37]), eine recht bekannte, den Theorien Zolas entnommene Erklärung. «También creo, como Sthendal (sic!), que «una novela es un espejo paseado a lo largo de un camino» [38]).

Blasco Ibáñez will nicht Wissenschaftler sein wie Zola, sondern allein Künstler: «Yo no creo que las novelas se hacen con la razón, con la inteligencia. La razón y la inteligencia intervienen en la obra artística como directores y ordenadores . . . El constructor verdadero y único es el instinto, el subconsciente, las fuerzas misteriosas é invisibles que el vulgo rotula con el título de «inspiración». Un artista verdadero hace las mejores cosas »porque sí«, porque no puede hacerlas de otra manera» [39]).

Welches ist nach Blasco Ibáñez' Auffassung das wesentliche Merkmal des Künstlers? «Para mí lo importante en un novelista es su temperamento, su personalidad, su modo especial y propio de ver la vida» [40]).

Aus diesen ziemlich unbestimmt und allgemein gehaltenen Bemerkungen geht hervor, daß Blasco Ibáñez keine festumrissene Kunstauffassung besitzt, daß für ihn die Kunst etwas vollkommen im Unterbewußtsein des Künstlers Schlummerndes ist, eine göttliche Gabe, die ihm verliehen sein muß und die sich niemand auf Grund seiner Intelligenz aneignen kann:

«Para esto (ser novelista) es preciso que intervenga lo subconsciente como factor principal: la adivinación misteriosa, el presentimiento, los elementos afectivos, que son las más de las veces diametralmente opuestos a los elementos intelectuales. . . . Para escribir novelas hay que haber nacido novelista» [41]).

Daher will Blasco Ibáñez weder einer Schule angehören noch, wie Zola, eine solche gründen:

«Usted, que conoce mi obra, querido Cejador, habrá notado que nunca quise conversar con el público, como hacen otros, por medio de prólogos, manifiestos literarios y libros de estética, para decir cuál es mi pensamiento sobre la novela, cuáles son mis innovaciones, etc., etc., . . . El pintor seguro de su mano y de su imaginación no coloca explicaciones al margen de su obra. El

[37]) Cejador: a. a. O., S. 471.
[38]) Cejador: a. a. O., S. 471.
[39]) Cejador: a. a. O., S. 471.
[40]) Cejador: a. a. O., S. 478.
[41]) Cejador: S. 478.

público verá claramente lo que quiso expresar en el lienzo y cómo quiso expresarlo» [42]).

Blasco Ibáñez begründet seine Haltung mit dem Hinweis auf den Bestand von Zolas hervorragendsten Romanen und auf die Kurzlebigkeit seiner theoretischen Schriften, wobei er zweifellos vor allem an den »*Roman Experimental*« denkt:

«Asusta, además, la suerte final de toda la doctrina expuesta por los novelistas para explicar sus obras y sus pretendidas innovaciones. Fijemos la atención en Zola. Quedarán las mejores de sus novelas. En cuanto a sus libros de crítica, de estética, han perecido hace años; nadie los lee; han pasado de moda; son polvo, ceniza, nada» [43]).

Ebensowenig schreibt Blasco Ibáñez seine Romane mit dem Zweck, die Welt zu bessern, wie Zola, sondern allein mit der Absicht, seine Leser zu unterhalten und sie für einige Zeit der grauen Wirklichkeit zu entrücken. «Del mismo modo que las religiones contarán siempre con la gratitud de sus fieles, por ser generadores de consuelo y esperanza, las novelas que son novelas, que hacen vibrar una cuerda de la vida y proporcionan unas horas de ilusión serán amadas por miles y miles de seres» [44]).

Nachdem wir die Temperamente, Lebens- und Kunstauffassungen der beiden Autoren als diametral entgegengesetzte erkannt haben, müßten wir die Frage, ob Blasco Ibañez ein Nachahmer Zolas ist, unbedingt verneinen. Andrerseits hat Blasco Ibáñez selbst nicht geleugnet, daß er von Zola bezw. von der naturalistischen Schule ganz allgemein beeinflußt ist:

«Es indudable que, al principio, en plena juventud, todos sufrimos la influencia de los maestros que se hallan en tales momentos gozando un éxito universal. Yo, en mis primeras novelas, sufrí de un modo considerable la influencia de Zola y de la escuela naturalista, entonces en pleno triunfo. En mis primeras nada más . . . No crea, querido Cejador, que me arrepiento ni reniego de este origen. Todos han sufrido una influencia imitativa en su juventud, aun los más grandes maestros, como Balzac, Víctor Hugo, etcétera. Forzosamente debía empezar yo imitando a alguien, como todos, y me place que mi modelo fuese Zola mejor que otro anodino» [45]).

Blasco Ibáñez schreibt es der in seinem Vaterlande herrschenden geistigen Faulheit und dem Nichtverstehen seiner eigenen sowie Zolas Werken zu, daß man ihm, der doch nur in seinem ersten

[42]) Cejador: S. 473.
[43]) Cejador: S. 474.
[44]) ibid.: S. 473.
[45]) Cejador: S. 471/72.

Werke von dem französischen Meister beeinflußt sei, ein für alle Male den Namen eines „spanischen Zola" anhänge. Er weist diesen glorreichen Titel zurück:

«Zola, por querer ser jefe de escuela, fué un exagerado, que buscó, muchas veces, a sabiendas, irritar al público, acariciándolo a contrapelo . . . En nuestro país, que es el de la pereza intelectual, lo peor que le puede occurrir a un artista es que lo encasillen y le pongan una marca — aunque sea gloriosa — al principio de su carrera. Cuando publiqué mis primeras novelas las encontraron semejantes a las de la obra zolesca y me clasificaron para siempre. Esto es cómodo: así ya no existe en adelante la obligación de pensar ni averiguar. Yo, para muchos, escriba lo que escriba, aunque sufra en mi existencia literaria las más radicales evoluciones, siempre seré »el Zola español«. Los que tal dicen y repiten por perezoso automatismo demuestran no conocer ni a Zola ni a mí, ó, a lo menos, si conocen las obras de ambos, las han leído de corrido, sin comprenderlas» [46]).

Andrerseits vermag Blasco Ibáñez seine Bewunderung für den französischen Naturalisten keineswegs zu verhehlen:

«Pero, aparte de esto, ¡qué pintor prodigioso, no de cuadros, sino de frescos enormes! ¡Qué constructor, no de templos, sino de pirámides! . . . Yo admiro a Zola, envidio muchas de sus páginas, quisiera ser el propietario de los esplendorosos oasis que se abren en el desierto monotono é interminable de una gran parte de su obra; me enorgullecería ser el autor de las muchedumbres de Germinal y de la descripción del jardín del Paradou; pero, a pesar de esta admiración, reconozco que ahora, en plena madurez, cuando mi personalidad está formada, me quedan muy pocos puntos de contacto con mi antiguo ídolo» [47]).

Aus diesen Betrachtungen geht hervor, daß das oben angeführte von der literarischen Kritik aufgeworfene Problem vom „spanischen Zola" nicht an Hand theoretischer Erörterungen zu lösen ist, am wenigsten auf Grund Blasco Ibáñez' eigener vaguen Angaben. Möge daher die Entscheidung Blasco Ibáñez' Werken vorbehalten bleiben, die sich in direkter Gegenüberstellung mit denen Zolas und der anderen französischen Impressionisten verantworten sollen.

[46]) Cejador: S. 472.
[47]) Cejador: a. a. O., S. 472.

Blasco Ibáñez' Valencianische Romane und Zolas Rougon-Macquart.

Vicente Blasco Ibáñez verdankt seinen Beinamen „der spanische Zola" einmal den kritischen Untersuchungen seiner Werke und zum anderen seinem eigenen oben erwähnten Eingeständnis, von Zola beeinflußt zu sein [48]).

Nicht nur die deutsche, vor allem auch die spanische literarische Kritik hat Blasco Ibáñez als den Vertreter des Zolaschen Naturalismus in Spanien gekennzeichnet:

«Por ser, según hemos visto, partidario acérrimo del método experimental ó de observación, y más aún, por haber empezado a escribir cuando el prestigio extraordinario de Emilio Zola rebasaba las fronteras francesas y llenaba el mundo, el autor de La Barraca fué considerado como «discípulo de Zola y representante de la escuela naturalista en España» [49]).

Wie wir gesehen haben, gesteht Blasco Ibáñez ja selbst eine Nachahmung Zolas ein, allerdings mit einer Einschränkung. Er will nicht Anhänger der „Experimentalmethode" sein:

«Apoyó Zola toda su obra exageradamente en una teoría científica, la de la herencia fisiológica, y esta teoría, al derrumbarse en parte, se ha llevado detrás las afirmaciones más graves de su labor intelectual, todo el armazón interior de sus novelas» [50]).

Wir haben also „das, was der Spanier selbst zur Klärung der Abhängigkeitsfrage hat sagen wollen, der Besprechung der Romane vorangehen lassen"; ob wir jedoch mit Rücksicht auf die problematische Persönlichkeit des Autors, dessen Schaffen weniger durch originelle und kritische Ideen als durch seine maßlose Gewinnsucht bestimmt ist, sein Urteil als „das authentischste" gelten lassen sollen und „uns als Nachforschende für ihn einsetzen müssen" mag dahingestellt bleiben (Urteil von A. Greiner: Vicente Blasco Ibáñez, der spanische Zola? Diss. Jena 1932). Zu solcher Einstellung scheint allerdings die im Vergleich mit Zola männlich starke und bezwingende Persönlichkeit des Spaniers leicht zu verführen. Doch möge uns die Art und Weise, wie er selbst sein Schaffen, sein Leben und seine Persönlichkeit darstellt, als Maßstab für die Beurteilung seines Charakters, seines Subjektivismus und seiner grenzenlosen Eigenliebe dienen:

[48]) Vergl. S. 16.
[49]) E. Zamacois: *V. Blasco Ibáñez,* S. 92/93.
[50]) Cejador: S. 472.

«Yo soy un hombre de acción, que he hecho en mi vida algo más que libros y no gusta permanecer inmóvil durante tres meses en un sillón, con el pecho contra una mesa, escribiendo diez horas por día. Yo he sido agitador político, he pasado una parte de mi juventud en la cárcel (unas treinta veces), he sido presidiario, me han herido mortalmente en duelos feroces, conozco todas las privaciones físicas que un hombre puede sufrir, *inclusa la de una absoluta probreza,* y al mismo tiempo he sido diputado, hasta que me cansé de serlo (siete veces); he sido amigo íntimo de jefes de Estado, conocí personalmente al viejo sultan de Turquía, he habitado palacios, durante unos años de mi vida *he sido hombre de negocios y manejado millones;* en América he fundado pueblos . . . Quiero manifestar con esto que las más de las veces, por mi gusto, haría las novelas en la realidad mejor que escribirlos sobre el papel» [51]).

Wir jedoch stellen uns die Aufgabe, Blasco Ibáñez' *Valencianische Romane* auf Grund von Tatsachen Zolas *Rougon-Macquart* vergleichsweise gegenüberzustellen, indem wir einmal ihre Technik und zum anderen ihren Ideengehalt gegeneinander abwägen.

1. Zola entlehnte Szenen.

Beim Vergleich der *Valencianischen Romane* mit den *Rougon-Macquart* bemerkt man, daß ganze Szenen des spanischen Autors sowohl nach Anlage als auch in der entsprechenden Ausdrucksweise solchen aus Zolas Werken identisch sind; und zwar sind die Anklänge an Zola so stark und zahlreich, daß man unbedingt auf eine Beeinflussung Blasco Ibañez' durch den französischen Naturalisten schließen muß; sie können nicht, wie A. Greiner dies tut, „als zufällige und in der Luft liegende" (S. 33) bezeichnet werden.

Welche sind diese szenischen Übereinstimmungen?

Untersuchen wir zunächst *Arroz y Tartana,* nach Pitollets Versicherung „der einzige wirklich von Zola beeinflußte Roman" [52]). *Arroz y Tartana,* der Roman der Bourgeoisie von Valencia, der den Wunsch nach Wohlleben und Genuß, die Befriedigung der menschlichen Gefräßigkeit verkörpert, zeigt in einigen Szenen eine starke Ähnlichkeit mit Zolas bürgerlichem Roman *Le Ventre de Paris,* dessen tragende Idee ebenfalls der Bauch ist: «le ventre, — les

[51]) Cejador: a. a. O., S. 474.

[52]) C. Pitollet: a. a. O., S. 196: «Toutefois, dès le roman suivant, *Flor de Mayo,* cette influence de Zola a, à peu près, disparu.»

Halles oû la nourriture afflue pour rayonner sur les quartiers divers; le ventre de l'humanité, et par extension la bourgeoisie digérant, ruminant, cuvant en paix ses joies et ses honnêtetés moyennes . . .» [53]).

Man wird überrascht sein über die Feststellung, wie stark Blasco Ibáñez' Darstellung des Valencianer Weihnachtsmarktes dem Bilde gleicht, das Zola uns von den Pariser Markthallen malt. Im ersten Kapitel von *Arroz y Tartana* stellt uns unser Schriftsteller Doña Manuela vor, die die Einkäufe für die Weihnachtsküche besorgt, «fiesta gastronómica, que es como el estómago del año» [54]). Im Vorübergehen betrachtet sie bewundernd alle Arten von Gemüsen, die man zur Befriedigung der Gefräßigkeit der Valencianer aufgehäuft hat:

«. . . y sobre los cestos, colocados boca abajo, las frescas verduras. Allí, los obscuros manojos de espinacas; las grandes coles como rosas de blanda y rizada blonda encerradas en etuches de hojas; la escarola con tonos de marfil; los humildes nabos de color de tierra, erizados todavía de sutiles raíces semejantes a canas; los apios, cabelleras vegetales, guardando en sus frescos bucles el viento de los campos, y los rábanos, encendidos, destacándose como gotas de sangre sobre el mullido lecho de hortalizas . . .» [55]).

Dieselben Eindrücke empfindet der im Morgengrauen durch die Pariser Markthallen schlendernde Florent beim Anblick der zum Kaufe feilgebotenen Gemüse:

«Tout le large trottoir, couvert d'un bout à l'autre, s'allongeait, avec les bosses sombres des légumes. On ne voyait encore que l'épanouissement charnu d'un paquet d'artichauts, les verts délicats des salades, le corail rose des carottes, l'ivoire mat des navets, et les éclairs de couleurs intenses filaient le long des tas, avec les lanternes» [56]).

Solcher farbigen Bilder finden sich noch manche im *Ventre de Paris*, die Blasco Ibáñez die Inspiration zu seinen intensiven und farbenfreudigen Bildern von Grünkramauslagen gegeben haben müssen, z. B.:

«Et le vernis mordoré d'un panier d'oignons, le rouge saignant d'un tas de tomates, l'effacement jaunâtre d'un lot de concombres, le violet sombre d'une grappe d'aubergines, ça et là, s'allumaient . . .» [57]).

---

[53]) Emile Zola: *Ebauche du »Ventre de Paris«* im Anhang des Romans. Ed. Fasquelle-Bernouard, S. 335.
[54]) *Arroz y Tartana:* S. 8.
[55]) ibid.: S. 14/15.
[56]) *Le Ventre de Paris:* S. 19.
[57]) ibid.: S. 32.

Blasco Ibáñez erzielt in seinen Lesern genau die gleiche Wirkung mit fast gleicher Ausdrucksweise:

«En lechos de hojas estaban alineados y colocados con cierto arte los pimientos y tomates, con sus rubicundeces falsas de productos casi artificiales; los guisantes en sus verdes fundas; todo apetitoso y exótico . . .» [58]).

Eine andere Szene in *Arroz y tartana,* die des Weihnachtsmittagessens im Hause der Doña Manuela, würde Blasco Ibáñez sicherlich nicht geschrieben haben, wie er es tatsächlich getan, hätte er nicht Zolas Darstellung des abendlichen Geburtstagsfestessens der Familie Coupeau aus dem *Assommoir* vor Augen gehabt. Der Ansicht von A. Greiner (S. 33) „Die Allgemeinstimmung, die von der ganzen Veranstaltung der Mahlzeit ausstrahlt, ist beide Male ähnlich. Nicht, daß man behaupten könnte, Blasco Ibáñez habe dieses meisterhafte Kapitel aus dem *Assommoir* zum Vorbild genommen". kann ich nicht beipflichten; denn die beiden Szenen entsprechen sich bis in alle Einzelheiten, sodaß man Blascos Schilderung sehr wohl als eine Kopie ansehen muß.

Nach einer ausgezeichneten Suppe serviert man das Diner, in dessen Mittelpunkt eine „skandalöse Wurst" thront, während bei Zola eine Gans die Hauptattraktion bildet:

«. . . cuando salió el cocido, dos fuentes magníficas, que exhalaban un vaho consolador, un tufillo alimenticio que se colaba hasta el fondo del estómago . . . . . la negra morcilla reventando, para asomar sus entrañas al través de la envoltura de tripa, y el escandaloso chorizo, demagogo del cocido, que todo lo pinta de rojo, comunicando al caldo el ardor de un discurso de club» [59]).

Stellen wir diesem den entsprechenden Abschnitt aus Zola gegenüber!

«Quand l'oie fut sur la table, énorme, dorée, ruisselante de jus, on ne l'attaqua pas tout de suite. C'était un étonnement, une surprise respectueuse, qui avait coupé la voix à la société. On se la montrait avec des clignements d'yeux et des hochements de menton. Sacré mâtin! quelle dame! quelles cuisses et quel ventre!» [60]).

Die Gäste der beiden Bankette sind vollauf von ihrer interessanten Beschäftigung in Anspruch genommen:

«Nadie hablaba aún. Oiase únicamente el sordo ruido de las mandíbulas; todos masticaban y engullían . . .» [61]). — «Si l'on ne parlait guère, on mastiquait ferme» [62]).

---

[58]) *Arroz y tartana:* S. 21.
[59]) *Arroz y tartana:* S. 90.
[60]) *L'Assommoir:* S. 220.
[61]) *Arroz y tartana:* S. 90, auch bei Greiner S. 34 zit.
[62]) *L'Assommoir:* S. 218, auch bei Greiner S. 34 zit.

Nach und nach erreichen die beiden Festmähler ihren Höhepunkt; endlich ist man vollkommen übersättigt und gezwungen, besondere Vorsichtsmaßregeln zu ergreifen, aus Furcht, man möchte gegen die einfachsten gesellschaftlichen Formen verstoßen:

«. . . y cautelosamente (el tío Juan) se aflojaba el talle, para como dejar un huequecito a lo que viniese después . . .»

«Las dos niñas habían ido un momento a su cuarto: cuestión de aflojarse los corsés. Las ballenas se doblaban y parecían próximas a estallar con la presión de sus vientrecillos, cada vez más redondeados» [63]).

Dieselbe Präventivszene findet sich bereits im *Assommoir:*

«Les hommes déboutonnaient leur gilet, les dames s'essuyaient la figure avec leur serviette . . . On laissait la nourriture se tasser, on attendait» [64]). und weiterhin: «Ainsi ces dames étaient simplement allées dans la pièce du fond ôter leur corset, même Virginie avait voulu s'étendre sur le lit pour empêcher les mauvaises suites» [65]).

Schließlich ist das von beiden Schriftstellern geschilderte Milieu genau das gleiche: die gleiche überhitzte und unerträgliche Atmosphäre, die gleiche Wirkung der Verdauung auf die Festteilnehmer:

«La temperatura subía en el comedor. El vaho ardoroso de la comida, el calor de los cuerpos, en los que empezaba la digestión, y lo agitado de las respiraciones, parecían caldear el ambiente. Los rostros se enrojecían, y a pesar de que llovía en la calle y los transeuntes soplábanse las manos para ahuyentar el frío, se sudaba en el comedor» [66]). Und nun sei zum Vergleich die entsprechende Szene bei Zola angeführt:

«Mais les dames, qui dégrafaient leur robe, se plaignaient de la chaleur. Coupeau cria qu'on était chez soi, qu'il emmiellait les voisins; et il ouvrit toute la grande porte de la rue, la noce continua au milieu du roulement des fiacres et de la bousculade des passants sur les trottoirs» [67]).

Nach Beendigung der Festgelage lassen die Gäste sich gute Laune und Wohlbefinden nicht trüben bei dem Gedanken an die Abführmittel, deren sie sich zur Regelung ihrer durch die Gefräßigkeit gestörten Verdauung bedienen müssen:

«Don Juan dábase cariñosas palmaditas en el vientre. *Tal vez aquella calaverada le costase después crueles desarreglos de estó-*

[63]) *Arroz y tartana:* S. 92/93.
[64]) *L'Assommoir:* S. 219.
[65]) ibid.: S. 240.
[66]) *Arroz y tartana:* S. 95, auch in Greiners Diss. S. 34 zit.
[67]) *L'Assommoir:* S. 222, auch in Greiners Diss. S. 34 zit.

mago y una semana de purgas; ¡pero váyanse al diablo los escrúpulos! un dia es un dia, y a ver quién le quitaba lo gozado . . . Nada, que aquel dia era una calavera; se burlaba de todo; y en prueba de ello, encendió el puro que le ofrecía Rafael, a pesar de que el fumar aumentaba su tos crónica» [68]).

Zola stellte in seinem *Assommoir* die gleiche Szene dar:

«Poisson jetait à sa femme des regards sévères, en lui ordonnant de s'arrêter, parce qu'elle en avait assez comme ça: une fois déjà, pour avoir trop mangé d'oie rôtie, elle était restée quinze jours au lit, le ventre enflé. Mais Coupeau se fâcha et servit un haut de cuisse à Virginie, criant que, *tonnerre de Dieu! si elle ne décrottait pas, elle n'était pas une femme. Est-ce que l'oie avait jamais fait du mal à quelqu'un? Au contraire, l'oie guérissait les maladies de rate. On croquait ça sans pain, comme un dessert. Lui en aurait bouffé toute la nuit, sans être incommodé;* et, pour crâner, il s'enfonçait un pilon entier dans la bouche» [69]).

Doch prüfen wir dieses Identitätsproblem für den folgenden Roman der Valencianischen Serie, *Flor de Mayo!*

In *Flor de Mayo* gibt uns Blasco Ibáñez ein wunderbares Gemälde des Milieus, in dem die elende Bevölkerung des Fischerdörfchens Cabañal in einem Leben voller Armut und Entbehrungen dahinvegetiert. Die eigentliche Handlung des Romans behandelt die ehebrecherischen Beziehungen zwischen Tonet, einem jungen Fischer und Lebemann, und seiner Schwägerin Dolores und Pascualos Rache für den Verrat des Bruders. *Flor de Mayo* ist der Typus des sogenannten Regionalromans, eines Genres, das, vielleicht abgesehen von *La Terre*, sonst nicht in den Werken Zolas zu finden ist. Und trotzdem weist dieser Roman weitgehend Zolaschen Einfluß auf, und zwar in einer Eingangsszene, die in jeder Beziehung dem Beginn des Romans des Pariser Arbeiters, des *Assommoir*, gleicht. Beide Schriftsteller behandeln hier dasselbe Thema mit einem nicht mehr zu überbietenden Naturalismus und so gleichartig, daß Blasco Ibáñez unbedingt den entsprechenden Abschnitt aus dem Werke Zolas verwandt haben muß.

Es handelt sich in beiden Fällen um den Kampf der betrogenen und beschämten Frau um den Gatten, der ihr durch eine überlegene und herausfordernde Rivalin streitig gemacht wird. Die Szene selbst spielt sich bei Blasco Ibáñez in der Fischhalle zu Valencia, bei Zola in einem Pariser Waschhaus ab. — Ein aufsehenerregender Disput voll Brutalitäten und gemeinen Beschimpfungen geht dem Kampfe voraus, der die anderen Marktweiber und die von der Neugierde getriebenen Käufer herbeilockt:

[68]) *Arroz y tartana:* S. 96.
[69]) *L'Assommoir:* S. 223.

«Sí, una ladrona — continuaba Rosario. — *Bien público era. Tenía la manía de quitarle todo lo suyo. Se lo podía probar. En la Pescadería le robaba los parroquianos; y allá en el Cabañal, le robaba otra cosa ... otra cosa; bien lo entendía ella ... ¡Como si la gran mala piel no tuviese bastante con su Retor, un »lanudo« más ciego que un topo, incapaz de saber dónde tenía la frente!» ...*[70]) *Dolores:* «— *¡Calla,* loca! ¡Calla, envechosa!» Rosario: «*¿Envidiosa ella? ¿Y de quién? ¿De una »tirada«, que tenía la peor fama en el Cabañal? ... Muchas gracias; ella era una mujer honrada, incapaz de quitarle a ninguna su hombre.*» — Dolores: «¿Qué has de quitar tú? ... ¿Con esa cara de sardina? ... Eres demasiado fea para eso, hija mía» [71]).

Man wird unwillkürlich an die entsprechende Darstellung in Zolas *Assommoir* erinnert, wo sich die anziehendere Rivalin in genau derselben Art und Weise über die Unterlegenheit der Gattin des Streitobjektes lustig macht:

« — Ah! le chameau! répétait la grande Virginie. Qu'est-ce qui lui prend, à cette enragée-là? . . . *Va donc! C'est las de rouler la province, ça n'avait pas douze ans que ça servait de paillasse à soldats . . .*»

«Ne causez pas tant, bégaya Gervaise. Vous savez bien . . . On a vu mon mari, hier soir . . . Et taisez-vous parce que je vous étranglerais, bien sûr.» — «— *Son mari! Ah! elle est bonne, celle-là! . . . Le mari à madame! comme si on avait des maris avec cette dégaîne!* . . . Ce n'est pas ma faute s'il t'a lâchée. Je ne te l'ai pas volé, peut-être. On peut me fouiller . . . Veux-tu que je te dise, tu l'empoisonnais, cet homme! *Il était trop gentil pour toi . . . Avait-il son collier au moins?* Qui est-ce qui a trouvé le mari à madame? . . . Il y aura récompense . . . il en avait assez de ta carcasse!» [72])

Gleichartig ist auch bei beiden Autoren die Wirkung auf die Zuschauer geschildert:

«Una fiebra belicosa invadió el mercadillo. Habíanse formado grupos en las puertas, y todas las vendedoras echaban fuera de las mesas sus bustos de furias desgreñadas, chasqueando las lenguas como si aguzasen perros, celebrando con carcajadas las cínicas respuestas de Dolores y golpeando las balanzas con las pesas para acompañar con un rintintín metálico la rociada de insultos.» [73]) — «Cependant, le lavoir, que les larmes de la jeune femme révolutionnaient depuis un instant, se bousculait pour voir la bataille. Des laveuses, qui achevaient leur pain, montèrent sur des baquets.

---

[70]) *Flor de Mayo:* S. 26.
[71]) ibid.: S. 27.
[72]) *L'Assommoir:* S. 24/25.
[73]) *Flor de Mayo:* S. 27.

D'autres accoururent, les mains pleines de savon. Un cercle se forma.» [74])

Schließlich sind wir Zeugen der ersten Kampfesphase, die jeweils von der in Wut geratenen Gattin eröffnet wird, welche ihre Rivalin zu verwunden sucht, indem sie ihr irgendwelche in Reichweite befindlichen Gegenstände an den Kopf wirft:

«Pero su triunfo (sc. de Dolores) duró poco. Al volver el rostro sonriente, recibió en los ojos y las narices dos puñados de sardinas que le arrojó Rosario, ciega de furor . . . «*¿A ella tal insulto? Que saliera aquel pendón. Queria verle la cara.*» [75])

Zola hatte den gleichen Vorfall folgendermaßen dargestellt:

«— Salope! salope! salope! hurla Gervaise, hors d'elle, reprise par un tremblement furieux. Elle tourna, chercha une fois encore par terre; et, ne trouvant que le petit baquet, elle le prit par les pieds, lança l'eau du bleu à la figure de Virginie. — Rosse! elle m'a perdu ma robe! cria celle-ci, qui avait toute une épaule mouillée et sa main gauche teinte en bleu. Attends, gadoue!» [76])

Und noch einmal müssen wir eine erstaunliche Identität in der Darstellung der zweiten Kampfesphase zwischen den beiden wütenden Weibern feststellen, sind doch Angriffsweise und Wirkung der Schlägerei abermals bei beiden Autoren genau die gleichen:

«Se agarraron en medio de un pasadizo húmedo y pegajoso, entre dos filas de mesas. La mujercita nerviosa y débil chocó con ímpetu contra la buena moza, sin lograr abatirla. Eran el nervio chocando contra el músculo; la ira azotando a la fuerza, sin producir la menor conmoción. Dolores esperó a pie firme, acogiendo a su rival con una lluvia de bofetadas que enrojecieron lívidamente las enjutas mejillas de Rosario; pero de pronto lanzó un alarido, llevándose ambas manos a una oreja. Por entre sus dedos brotaba un hilillo de sangre . . . «*Ah, la grandísima perra!*» *La habia desagarado una oreja tirando de uno de aquellos pendientes de gruesas perlas que admiraba la Pescaderia entera.*» [77])

Man vergleiche damit die Szene, wie sie von Zola vorher geschaffen worden war:

«Virginie venait de sauter à la gorge de Gervaise. Elle la serrait au cou, tâchant de l'étrangler. Alors, celle-ci, d'une violente secousse, se dégagea, se pendit à la queue de son chignon, comme si elle avait voulu lui arracher la tête. La bataille recommença, muette, sans un cri, sans une injure. Elles ne se prenaient pas corps à corps, s'attaquaient à la figure, les mains ouvertes et cro-

[74]) *L'Assommoir:* S. 24.
[75]) *Flor de Mayo:* S. 28.
[76]) *L'Assommoir:* S. 25.
[77]) *Flor de Mayo:* S. 28/29, auch in Greiners Diss. S. 42/43 zit.

chues, pinçant, griffant ce qu'elles empoignaient. Le ruban rouge et le filet en chenille bleue de la grande brune furent arrachés; son corsage, craqué au cou, montra sa peau, tout un bout d'épaule; tandis que la blonde, déshabillée, une manche de sa camisole blanche ôtée sans qu'elle sut comment, avait un accroc à sa chemise qui découvrait le pli nu de sa taille. Des lambeaux d'étoffes volaient. D'abord ce fut sur Gervaise que le sang parut, trois longues égratignures descendant de la bouche sous le menton; et elle garantissait ses yeux, les fermait à chaque claque de peur d'être éborgnée. Virginie ne saignait pas encore. Gervaise visait ses oreilles, s'enrageait de ne pouvoir les prendre, quand elle saisit enfin l'une des boucles, une poire de verre jaune; elle tira, fendit l'oreille; le sang coula.» [78])

Wenn man auch zugeben muß, daß die deskriptiven Darstellungen Zolas zuweilen mehr in die Einzelheiten gehen als die Blasco Ibáñez' und eine Sinnlichkeit aufweisen, die in diesem Maße nur dem französischen Naturalisten eignet, so zwingt uns doch die schwerlich noch zu überbietende Übereinstimmung ganzer Szenen in den beiden ersten Valencianischen Romanen mit Stellen aus den Rougon-Macquart Blasco Ibáñez zuzuerkennen, daß er seine Vorbilder gründlich studiert hat. Ob der spanische Autor, der in der Zeit seines Schaffens an den Valencianischen Romanen [79]) sich noch im Beginn seiner literarischen Laufbahn befand, Zola bewußt nachgeahmt hat — er selbst leugnet das — oder ob ihm, dem realistischen Beobachter fast ganz gleicher volkstümlicher Milieus, die Eindrücke, die er bei der Lektüre der Rougon-Macquart empfing, bei der Komposition seiner Romane wieder aus dem Unterbewußtsein aufgetaucht sind, kann natürlich niemand entscheiden. Daß Zola auf Blasco Ibáñez einen tiefgehenden Einfluß ausgeübt hat, kann man jedenfalls ebensowenig leugnen. In den folgenden Romanen der Valencianischen Reihe *La Barraca* und *Cañas y Barro* finden sich keine so weitgehenden wörtlichen Übereinstimmungen, daß ein direkter Vergleich möglich wäre.

2. Zoleske Szenen.

Wir haben nun Blasco Ibáñez' Technik im Einzelnen einer eingehenden vergleichenden Untersuchung mit der Emile Zolas zu unterziehen, behauptet doch Petriconi, und mit ihm viele andere Kritiker: „In seinem Schaffen und Denken und in seiner Technik

[78]) *L'Assommoir:* S. 27/28, auch in Greiners Diss. S. 42 zitiert.
[79]) Die *Valencianischen Romane:* erschienen von 1894 bis 1902.

erscheint Blasco Ibáñez durchaus als ein spanischer Zola kleineren Formates.“ [80])

Außer jenen Szenen, die eine strikte Identität mit solchen bei Zola erkennen lassen, weisen die Valencianischen Romane zahlreiche Stellen auf, die man tatsächlich am besten als rein „zolesk“ [81]) bezeichnet; d. h. es handelt sich um Darstellungen, die man in Anbetracht ihres rohen und stark sinnlichen Naturalismus als die hervorragendsten Charakteristika Zolascher Kunst anzusehen pflegt. Selbst A. Greiner, die im allgemeinen bestrebt ist, Blasco Ibáñez von jeder Beeinflussung freizusprechen, muß zugestehen (S. 38), daß „eine auffallende Motivähnlichkeit und Zola verwandte Darstellungsweise in *Flor de Mayo*“ — gemeint ist die Kampfesszene der Fischweiber — „beweist, daß der Realist Blasco Ibáñez zu der äußeren Erscheinung des zolesken Naturalismus, nämlich der rücksichtslosen Darstellung grober Vorgänge, sich hier und noch einige Male vorübergehend bekannt hat.“

Erinnern wir uns zunächst einmal der Absichten, die Zola zur Abfassung seiner Romane bewogen und die uns die stellenweise abstoßende und oft sogar ekelerregende Art seiner ins Einzelne gehenden Beschreibungen erklären werden. — Gemäß seiner wissenschaftlichen Einstellung möchte Zola die Menschheit über die in der Welt bestehenden Übelstände aufklären, um sie zu erziehen und zu bessern. [82]) Dieses Ziel verbietet ihm, Rücksichten auf die feineren Gefühlsregungen seiner Leser zu nehmen; er ist sich bewußt, daß er, um es zu erreichen, die Tiefen des Lebens nicht außer Acht lassen darf, daß er das «terrain fétide de la vie» passieren muß:

«Si notre besogne, parfois cruelle, si nos tableaux terribles avaient besoin d'être excusés, je trouverais encore chez Claude Bernard cet argument décisif. On n'arrivera jamais à des généralisations vraiment fécondes et lumineuses sur les phénomènes vitaux qu'autant qu'on aura expérimenté soi-même et remué dans l'hôpital, l'amphithéâtre et le laboratoire, le terrain fétide et palpitant de la vie. . . S'il fallait donner une comparaison qui exprimât mon sentiment sur la science de la vie, je dirais que c'est un salon superbe, tout resplendissant de lumière, dans lequel on ne peut parvenir qu'en passant par une longue et affreuse cuisine.» [83])

---

[80]) H. Petriconi: *Die Span. Lit. d. Gegenwart*, S. 107.

[81]) Den Ausdruck „zolesk“, der soviel bedeutet als in der Art Zolas, habe ich von Cejador übernommen, der auf S. 472, a. a. O., dieses Adjektiv in Zusammenhang mit »obra zolesca« gebraucht.

[82]) Vergl. Kapitel: Der „span. Zola“ u. der „Vater des franz. Naturalismus“.

[83]) *Roman Expérimental:* S. 29.

Blasco Ibáñez dagegen will seine Leser unterhalten, will sie glücklich machen:
«Pour le roman, la seule qualité qui importe, c'est celle en vertu de laquelle le lecteur oublie qu'il a devant les yeux une histoire inventée par un monsieur . . . et que sa lecture achevée, il lui semblera s'éveiller d'un rêve, ou revenir de quelque autre monde.» [84])

Man sollte also vermuten, Blasco Ibáñez hätte eine Zola entgegengesetzte ästhetische Auffassung. Wenn wir in seinen Romanen trotzdem denselben Wunsch nach Wahrheit und Lebensnähe um jeden Preis beobachten — »el anhelo de verdad« [85]) — so beweist dieses, daß er offenbar, wenn vielleicht auch ihm selbst unbewußt, von Zola beeinflußt ist.

Den naturalistischen Szenen, die wir im ersten Kapitel unserer Untersuchung besprochen haben, denen des „Banketts" in *Arroz y Tartana* und des „Kampfes der Weiber" in *Flor de Mayo*, können wir andere anfügen, in denen uns dieselben Scheußlichkeiten, die Schrecken des abstoßendsten Naturalismus Zolascher Prägung entgegentreten. Ihrer großen Zahl wegen können wir nur einige dieser „zolesken Szenen" in den Kreis unserer Betrachtung einbeziehen.

Blasco Ibáñez bereitet es offensichtlich Vergnügen, uns in *Flor de Mayo* den von Aalen zerfressenen Leichnam des Vaters Pascualo vor Augen zu führen:
«. . . tropezaron con algo blando y viscoso que les hizo gritar con instintivo horror. Era un muerto. Y hundiendo sus brazos en el agua que aún quedaba en el fondo de la bodega, sacaron un cuerpo hinchado, verdoso, con el vientre enorme próximo a estallar. La cabeza era una masa repugnante. Todo el cuerpo estaba destrozado por las mordeduras de los voraces pececillos que, no queriendo soltar su presa, erizábanse sobre el cadáver, comunicándole espeluznantes estremecimientos.» [86])

Diese Szene erinnert uns an die zahlreichen Darstellungen von Leichnamen in den Rougon-Macquart, z. B. diejenige, die uns der französische Autor von der durch die Pest verwüsteten Leiche der Nana [87]) gibt; oder an die der Gervaise, welche in äußerster Not unter ihrer Treppe verendet [88]); endlich die der Leiche Maigrats, des geizigen und wollüstigen Krämers, der auf das grausamste

---

[84]) C. Pitollet: S. 214.
[85]) Andrés González-Blanco: *Novelistas Esp.*, Madrid 1906.
[86]) *Flor de Mayo:* S. 48/49.
[87]) *Nana:* S. 436.
[88]) *Assommoir:* S. 457.

von den ausgehungerten und mißbrauchten Bergarbeiterfrauen verstümmelt wird. [89]).

Blasco Ibáñez legt besonderen Nachdruck auf die Beschreibung der von Schmutz starrenden zwischen Palmar und Valencia verkehrenden Postbarke:

«Un hedor insoportable se esparcía en torno de la barca. Sus tablas se habían impregnado del tufo de los cestos de anguilas y de la suciedad de centenares de pasajeros: una mezcla nauseabunda de pieles gelatinosas, escamas de pez criado en el barro, pies sucios y ropas mugrientas, que con su roce habían acabado por pulir y abrillantar los asientos de la barca.» [90])

Diese zoleske Szene kann der stinkenden Wurstküche des Metzgers Quenu *(Le Ventre de Paris,* S. 97) oder der berühmten „Symphonie der Käse", dem Meisterwerk des typisch zolesken Naturalismus (ibid. S. 276/82), würdig zur Seite gestellt werden.

Und da Blasco Ibáñez nun einmal Geschmack an der Zergliederung von Kadavern findet, so zeigt er uns die von Tonets Jagdhund entdeckte Kindesleiche in ihrer ganzen schaudererregenden Natürlichkeit:

«Vió junto a la borda de su barca un lío de trapos, y en él algo lívido y gelatinoso erizado de sanguijelas: una cabecita hinchada, deforme, negruzca, con las cuencas vacías y colgando de una de ellas el globo de un ojo; todo tan repugnante, tan hediondo, que parecía entenebrecer repentinamente el agua y el espacio, haciendo que en pleno sol cayese la noche sobre el lago.» [91])

Daß Blasco Ibáñez der getreue Schüler Zolas ist, erkennt man bei der Lektüre zweier anderer Szenen aus *Cañas y Barro,* in denen der spanische Autor das naturalistische Verfahren bis in seine äußersten Konsequenzen durchführt. Blasco Ibáñez schildert uns mit zynischem Sadismus die letzten sexuellen Regungen des kranken Cañamèl, der sich im Angesicht des nahenden Todes noch einmal mit letzter Kraft an das Leben zu klammern sucht:

«En este desaliento, con la voluntad muerta y el cuerpo agarrotado por el dolor, su instinto carnal parecía crecer, aguzándose de tal modo, que atormentaba a todas horas con pinchazos de fuego. Experimentaba cierto alivio buscando a Neleta. Era un latigazo que conmovía su ser y tras el cual los nervios parecían calmarse . . .» und die Anspielungen des tío Paloma auf diesen Seelenzustand gegenüber Besuchern der Kneipe:

---

[89]) *Germinal:* S. 382/83.
[90]) *Cañas y Barro:* S. 8.
[91]) ibid.: S. 271.

«El tío Paloma . . . decía que Cañamèl y su mujer se perseguían en la taberna como los perros en plena calle.» [92])

Diese Szene behandelt also sexuelle Vorgänge, wie wir sie von Zola auf fast jeder Seite von *La Terre, Germinal* und *Nana* gewohnt sind und die wörtlich anzuführen sich wohl erübrigt; denn die des spanischen Schriftstellers stimmen in ihrer ganzen Geisteshaltung vollkommen mit ihnen überein.

Schließen wir dieses wenig erbauliche Kapitel, das dennoch zum Verständnis des von Zola auf Blasco Ibáñez ausgeübten Einflusses so unerläßlich ist, mit einem Abschnitt, der alles in Schatten stellt, was es in *La Terre*, dem Musterroman dieser Gattung, an Grausamkeit und Niedrigkeit gibt. Blasco Ibáñez stellt die von Neleta unternommenen Abtreibungsversuche dar:

«Neleta odiaba con furor salvaje el ser oculto que se movía en sus entrañas, y con el puño cerrado se golpeaba bestialmente, como si quisiera aplastarlo dentro de la cálida envoltura.» [93])

Man muß also gestehen, daß Blasco Ibáñez an demselben Streben nach „naturalistischer Wahrheit um jeden Preis" krankt wie Zola, nur mit dem Unterschied, daß der letztere ja bessernd wirken will:

«Ce n'est que la morale en action.» [94])

Dieses Ziel mag er bei wissenschaftlich orientierten und mit seinen Theorien vertrauten Lesern erreichen; ob er aber dem naiven Leser, der doch den weit größeren Teil des Lesepublikums darstellt, denselben Dienst leistet, mag dahingestellt bleiben. Der Literaturkritiker Joaquín Ortega verteidigt diesen zolesken Einschlag bei Blasco Ibáñez:

«Es la manera de decir más que el significado de lo que dicen, el prurito de copiar demasiado exactamente el aspecto exterior de la realidad.» [95])

3. Stilmittel.

Nachdem wir festgestellt haben, daß Blasco Ibáñez Zola ganze Szenen entliehen und daß er andere vollkommen in zolesker Manier geschrieben hat, haben wir noch zwei Hauptprobleme seiner Technik zu untersuchen:

1. ob sich Blasco Ibáñez derselben Stilmittel in Zola entsprechender Weise bedient;

---

[92]) *Cañas y Barro:* S. 198/99.
[93]) *Cañas y Barro:* S. 218.
[94]) Zola: *Préface à l'Assommoir.*
[95]) Ortega: *V. Blasco Ibáñez,* University of Wisconsin Studies in Language and Literature, Madison, 1924.

2. ob Parallelen zwischen den Kompositionsmethoden beider Autoren zu ziehen sind.

Blasco Ibáñez, ebenso wie Zola, verlangt als wesentliche Elemente eines realistischen Stiles: Unpersönlichkeit und Einfachheit: «Pour le roman, la seule qualité qui importe, c'est celle en vertu de laquelle le lecteur oublie qu'il a devant les yeux une histoire inventée par un monsieur et croit véritablement, pendant quelques heures, assister au spectacle d'une action qui se déroule sous ses yeux, dont il voit s'agiter les figurants de façon que, la lecture achevée, il lui semblera s'éveiller d'un rêve, ou revenir de quelque autre monde. Que si vous interrompez ce charme par le simple accident d'un vocable rare, d'un savant artifice de style, c'en est fait du miracle et il ne se renouvellera désormais que difficilement.« [96]) Blasco Ibáñez vertritt den Standpunkt des impressionistischen Künstlers, der den Leser als Augenzeugen an einer Handlung teilnehmen lassen will, die ihm infolge der starken ihr innewohnenden Illusion als objektive Wirklichkeit erscheint. Ob unser Autor diese seine These durchführt, wird unsere Untersuchung seiner Stilmittel im Vergleich mit denen Zolas ergeben.

In Anlehnung an die grundlegende Arbeit von Hans Hoppe „Impressionismus und Expressionismus bei Emile Zola" Diss. Münster 1933 wird sich unsere Untersuchung einmal auf die äußeren, sprachlichen, impressionistischen, zum anderen auf die inneren, motivischen, expressionistischen Stilmittel beider Schriftsteller erstrecken.

A. Impressionistische Stilmittel.

„Das Wesen des malerischen Impressionismus besteht darin, daß der Autor vorzugsweise das mit den Sinnen Wahrgenommene gibt, unter möglichster Ausschaltung der korrigierenden Tätigkeit des Verstandes, der Reflexion . . . Ähnlich verfährt der literarische Impressionismus. Der Autor schaltet sein eigenes Ich (seinen überlegenen Standpunkt, der die Ereignisse im Zusammenhang überschaut) tunlichst aus und erzählt sie vielmehr so, wie ein Augenzeuge sie nacheinander erleben würde; er erzählt sie als Eindrücke (Impressionen) dieses Augenzeugen. Dadurch wird eine größere Lebhaftigkeit der Darstellung erzielt" [97]). „Die illusionistische Tendenz, die als Grundzug das impressionistische Kunstwerk durchzieht, erklärt einmal die Eigenart der impressionistischen

[96]) Gespräch Blascos mit Pitollet; Pitollet, a. a. O., S. 214.
[97]) Lerch: *Französ. Sprache u. Wesensart,* Frankf. a/M., 1930, S. 270.

Kunstauffassung, d. h. die neue bisher unbekannte Auffassung der Umwelt, entscheidet zum anderen die Frage nach der subjektiven oder objektiven Einstellung des Dichters: „Er (der Impressionist) glaubte, daß nur die Wiedergabe des objektiv Wahrgenommenen illusionistisch wirkte . . . Die Umwelt wird so objektiv als möglich und unbeeinflußt vom empirischen Wissen und von dem Bestreben, irgend etwas Persönlich-Subjektives auszudrücken, von den Sinnesorganen des Einzelnen, der das Sinneserlebnis wiedergibt, aufgefaßt . . ." (Wenzel)" [98]).

a) Impressionistische (situationelle) Anschauungsweise.

Der Autor der *Madame Bovary* hat die situationelle Darstellung zuerst als bewußtes Stilmittel verwendet. „Flaubert will die eigene Persönlichkeit völlig aus dem Kunstwerk ausschalten, indem er sein überlegenes Wissen um den Lauf der Dinge, die Allwissenheit des Autors möglichst außer Acht läßt . . . Als einfühlender Augenzeuge, der scheinbar den einzelnen Situationen beiwohnt, berichtet er unreflektiert, was er sieht und hört, so wie es dem unmittelbaren, sinnlichen Eindruck, der Situation, entspricht, oder aber er berichtet vom Standpunkt seiner Person — ebenfalls „situationell" — deren Beobachtungen . . . Die Reflexion über die Beziehungen zur Wirklichkeit und den inneren Zusammenhang überläßt er dem Leser. Er fühlt sich als Augenzeuge in die einzelnen Situationen ein und erfaßt das Momentan-Wahrnehmbare, das charakteristische Geschehen des Momentes, um es unreflektiert wiederzugeben" [99]).

In *Germinal* stellt Zola das Zusammenströmen der Bergleute im Walde von Vandame zu der von Etienne Lantier anberaumten Streikversammlung folgendermaßen dar: «Dans le pays entier, par les routes, par les sentiers de la plaine rase, c'était, depuis le crépuscule, un long acheminement, un ruissellement d'ombres silencieuses, filant isolées, s'en allant par groupes, vers les futaies violâtres de la forêt . . . Maintenant, les chemins devenaient obscurs, on ne distinguait plus cette foule en marche qui se glissait au même but . . . Entre les haies, parmi les buissons, il n'y avait qu'un frôlement léger, une vague rumeur des voix de la nuit. — M. Hennebeau, qui justement rentrait à cette heure, monté sur sa jument, prêtait l'oreille à ces bruits perdus. Il avait rencontré des couples, tout un long défilé de promeneurs, par cette belle soirée

[98]) Melang: Diss. S. 8.
[99]) Melang: Diss. S. 15.

d'hiver. Encore des galants qui allaient, la bouche sur la bouche, prendre du plaisir derrière les murs . . . Son malheur était sans consolation, il enviait ces misérables. La tête basse, il rentrait, au pas ralenti de son cheval, désespéré par ces longs bruits, perdus au fond de la campagne noire, et où il n'entendait que des baisers.» [100])

Zola verrät nichts von einer Streikversammlung, er stellt lediglich die Eindrücke und Gedanken dar, die dem unbeteiligten Augenzeugen, M. H. kommen müssen, als er, vom Spazierritt heimkehrend, in der Dunkelheit die aus Richtung der Bergmannssiedlung kommenden undeutlichen Schatten und ihre flüsternden Stimmen wahrnimmt. Die Geräusche klingen ihm wie Liebkosungen, um die er sie beneidet. Durch seine Identifizierung mit dem Augenzeugen versteht es Zola, eine realistischere Wirkung zu erzielen und dem Leser erhöhte Spannung zu erwecken. Indem er M. Hennebeau durch seine eigene Gedankenäußerung charakterisiert, zeigt sich Zola als psychologischer Meister.

In der gleichen impressionistischen Art und Weise macht uns Blasco Ibáñez mit dem Charakter seiner Romanpersonen bekannt, z. B. mit dem tío Don Juan, dem Bruder der Doña Manuela. (Arroz y Tartana, S. 17/18) Sie trifft ihn auf dem Markt bei den Weihnachtseinkäufen. Wir sehen ihn, wie ihn ein Augenzeuge zum erstenmal erblicken würde und ziehen unsere Schlüsse aus seinem Aussehen und Verhalten. Sein unmöglicher alter Hut und die Tatsache, daß er selbst den Einkaufskorb trägt, während Doña Manuela von dem Kutscher und dem Dienstmädchen begleitet ist, läßt auf Sparsamkeit schließen, die Runzeln und der graue Schnurrbart auf ein hohes Alter, die an den Kutscher gerichteten Worte des Dienstmädchens, daß der tío im Hause unbeliebt ist, seine eigene Äußerung gegenüber seiner Schwester, deren Einkaufskorb er mit prüfenden Blicken betrachtet, daß er geizig ist.

Blasco Ibáñez erzählt den verabredeten Besuch des Señor Cuadros im Hause der Da. Manuela: «Al día siguiente, el señor Cuadros fué puntual. A las tres de la tarde entraba en casa de doña Manuela, y se sorprendió agradablemente al ver que la señora estaba sola en el salón, vestida con la más elegante de sus batas y el rostro retocado con los más finos menjurjes del tocador de las niñas. El bolsista sentía como un renacimiento de la vida, algo que recordaba sus fiebras de joven, cuando siendo primer dependiente bromeaba y perseguía a la criada Teresa en la trastienda de *Las Tres Rosas.* — Las niñas habían sido enviadas por su mamá a casa de »las magistradas«. Juanito estaba en la tienda; y en cuanto a Rafael, no había que esperarle hasta bien entrada la noche. —

[100]) *Germinal:* S. 292.

En el comedor oíase el ruido de los cubiertos que secaba Visanteta, la única que se enteró de la visita del señor Cuadros y de lo larga que resultó. Ella fué la que oyó las risas apagadas de la señora y el arrastre de algunos muebles, como si fueran empujados con violencia; pero era una muchacha prudente y reservada, que sólo se ocupaba de sus actos, sin detenerse a interpretar a los ajenos.

Al día siguiente, la familia pudo salir a paseo en su carruaje, y un caballo más joven y de mejor estampa que *Brillante* ocupó el vacío que la muerte había dejado en el pesebre. Las amarguras sufridas en aquel domingo fueron olvidadas ante una abundancia como pocas veces se había gozado en aquella casa. Doña Manuela tenía dinero . . . y el contento de la familia repercutía en *Las Tres Rosas*, donde la sencilla Teresa considerábase feliz. Sabía que su marido había roto definitivamente con Clarita, aquella »mala piel« que vivía en la calle del Puerto.» [101])

Der Autor stellt die situationell erfaßten Eindrücke scheinbar ohne inneren Zusammenhang nebeneinander. Er überläßt dem Leser die Reflexion darüber; er überläßt es ihm, die Frage aufzuwerfen, warum Da. M. Herrn C. allein empfängt, warum sie die Kinder fortgeschickt, warum sie sich so herausgeputzt hat; was das wohl für ein unterdrücktes Lachen und Möbelrücken ist, das das Dienstmädchen als Ohrenzeuge in der Küche vernimmt; in welchem Zusammenhange das neue Pferd, Manuelas Überfluß an Geld und Herrn Cuadros' scheinbare Rückkehr auf den Pfad der Tugend mit seinem Besuche stehen mögen?

Eine der hervorragendsten situationellen Darstellungen Blasco Ibáñez' ist Juanitos Entdeckung des schmachvollen Verhältnisses seiner Mutter, die er in flagranti ertappt (*Arroz y Tartana* 288/90), die wir aber der Länge wegen nicht zitieren können.

Die impressionistische-situationelle Darstellungsweise als bewußtes Stilmittel muß Blasco Ibáñez wohl von Zola übernommen haben.

b) Subjektive indirekte Rede.

Ausschaltung seines Ich und Einfühlung in Milieu und Seelenleben seiner Romanpersonen bringt Zola stilistisch zum Ausdruck durch seine Art, die Rede seiner Personen zu reproduzieren.

Heinermann hat in seiner Abhandlung über die „Arten der reproduzierten Rede" klar und überzeugend ihren Ursprung und ihre

---

[101]) *Arroz y Tartana:* S. 265/66.

Grundgesetze dargetan und sämtliche Typen von zwei einheitlichen Gesichtspunkten aus benannt, nämlich:
„Es kommt darauf an, erstens: ob man die dargestellte Rede beurteilt vom Redenden (= Produzierenden) aus — oder vom Darstellenden (= Reproduzierenden) aus.

Zweitens: — ob die dargestellte Rede als subjektiv oder als objektiv zu beurteilen ist“ [102]). Heinermann stellt sich auf den Standpunkt des Produzierenden: „Erscheint seine Rede unmittelbar, ohne daß der Reproduzierende in ihr hervortritt, so ist sie subjektiv —, tritt dagegen auf irgend eine Weise der Reproduzierende hervor, — so ist die Rede — objektiviert“ [103]). „Erscheint seine (des Produz.) Rede unmittelbar, so nennen wir sie „direkt“ (Oratio recta); erscheint sie so, daß die Vermittlung eines Dritten offensichtlich ist, so nennen wir sie „indirekt“ (Oratio obliqua)“ [104]).
Ich zitiere den Urtypus:

Gott sei Dank! — Hier bin ich. Was ihr euch überhaupt denkt! etc.

Für den Stilisten entsteht das Problem, „den Urtypus . . . in irgendeiner Form zu reproduzieren“ [105]), sei es in Gestalt des Dramas, in dem die Rede in „unmittelbarster, subjektivster Form“ erscheint und dem Urtypus am nächsten kommt, sei es in Gestalt des Romans als „berichtend reproduzierte Rede“, die einmal die Möglichkeit bietet, „den Redenden selbst möglichst stark in Erscheinung treten zu lassen“, „sich dem Urtyp am meisten zu nähern“ und sich also subjektiv der direkten Rede zu bedienen, und zum anderen, „den Redenden möglichst wenig hervortreten zu lassen“, „sich vom Urtypus am weitesten zu entfernen“ und sich also der objektiven indirekten Rede zu bedienen. Für den Impressionisten Zola käme demnach nur der Typus II, 2 in Betracht:
Direkte Rede (unverknüpft).
Karl trat ein. Er war sehr erregt. „Gott sei Dank! Hier bin ich.“, hat doch bereits Flaubert, der Begründer des Impressionismus, den Grundsatz der „Impassibilité“ aufgestellt und wie folgt formuliert: «L'artiste doit être dans son oeuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout puissant, qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas.» (*Corr.*, T. IV, p. 164/65) [105]).

„Der Reproduzierende selbst soll also seine eigene Subjektivität möglichst unterdrücken zugunsten des Produzierenden, er soll von sich selbst so sehr als möglich abstrahieren, soll mit dem Produzierenden möglichst eins werden. Das aber wird am stärksten er-

[102]) In *Forschungen zur Romanischen Philologie*, H. 2, 1931, S. 6 f.
[103]) ibid.: S. 7.
[104]) ibid.
[105]) zit. bei Heinermann: *Arten d. repr. R.*, S. 18.

reicht im Typus V: er entspringt dem Streben des Reproduzierenden, die in indirekter Form zu reproduzierende Rede möglichst zu subjektivieren . . .“ [106]).

Typus V. Subjektive Indirekte Rede.

Karl trat ein. Er war sehr erregt. Gott sei Dank. Da war er. Was dachten sie sich überhaupt.

In dieser Redeart ist es also das Bestreben des Stilisten, „den Produzierenden (Redenden) möglichst subjektiv erscheinen zu lassen, in ihm aufzugehen“ [107]).

Der Terminus, der alle Wesensmerkmale dieses Stilmittels trifft, lautet „Subjektive Indirekte Rede“ (SIR). E. Lorcks Ausdruck „Erlebte Rede“ erscheint zu vage, E. Lerchs „Rede als Tatsache“ oder gar „Tatsachenrede“ unmöglich; denn: „Ich kann die Gedanken und Empfindungen, Wahrnehmungen, die ich bei einer Handlung habe, sprachlich reproduzieren an Stelle der Handlung selbst. Reproduziere ich aber Worte, die ich spreche, so ist damit höchstens wieder ein Bericht über die Handlung gegeben, und damit wieder die Kategorie D (= Repr. von Gesprochenem), nicht aber Ersatz für A. (= Repr. von Fakten)“ [108]).

J. Haas bemerkt zu Zolas Stil: „Sein am häufigsten angewendetes Mittel ist die zusammenfassende unabhängige (gemeint: „Subjektive“) indirekte Rede, durch die im Sinne einer vorher erwähnten Person gesprochen wird . . . Dadurch vermeidet er einmal selbst hervorzutreten, alsdann vermeidet er lange Dialoge, was seine Darstellung zu langatmig machen würde“ [109]).

Es heißt z. B. in Zolas *Assommoir*, S. 6: «Coupeau cligna les yeux, pour montrer qu'il n'était pas dupe de ce mensonge. Et il partit, après lui avoir offert d'aller chercher son lait, si elle ne voulait pas sortir: *elle était une belle et brave femme, elle pouvait compter sur lui, le jour où elle serait dans la peine.* Gervaise, dès qu'il se fut éloigné, se remit à la fenêtre.» Das könnte zunächst für eine objektive Angabe des Schriftstellers gehalten werden („Sie war eine schöne und brave Frau . . .); daß es aber schmeichelhafte Worte Coupeaus sind, der angesichts der Verlegenheit Gervaises seine ersten Annäherungsversuche macht, geht unzweifelhaft aus dem Zusammenhang hervor. Der Autor spricht im Sinne seiner Person, gibt deren Meinung in der SIR.

Nehmen wir die zahlreichen Szenen genauer unter die Lupe, die Blasco Ibáñez Zola entlehnt hat, so werden wir feststellen, daß sie nicht nur in ihrer Motivgestaltung, sondern auch vielfach zur

---

[106]) ibid.: S. 19.
[107]) Heinermann: a. a. O., S. 19.
[108]) ibid.: S. 24.
[109]) *Frz. Lit. gesch.* IV. Bd., Halle, 1927, S. 290.

Erzielung der gleichen lebhaften Stimmung beide im Gebrauch der SIR übereinstimmen. In den bereits [S. 22/25] zitierten Beispielen ist die SIR durch Kursivdruck gekennzeichnet.

Wir müssen annehmen, daß Blasco Ibáñez die SIR, die zuerst von Flaubert in größerem Umfange als Kunstmittel verwendet wurde, nicht von diesem, sondern von Zola in bewußter Nachahmung übernommen hat, gesteht er doch selbst, in seinem Literaturbrief an Cejador, daß er in seinen ersten Werken unter dem künstlerischen Einfluß Zolas gestanden hat, während er Flaubert nicht erwähnt: «Yo, en mis primeras novelas, sufrí de un modo considerable la influencia de Zola y de la escuela naturalista . . . debía empezar yo imitando a alguien, como todos, y me place que mi modelo fuese Zola mejor que otro anodino.» [110])

Es ist auffallend, daß Blasco Ibáñez keinen spanischen Schriftsteller nennt, der ihm Vorbild gewesen wäre. Todemann weist in seiner historischen Untersuchung *„Die Erlebte Rede im Spanischen"* (Romanische Forschungen 1930) nach, daß „auch im Realismus nur erlebte Gedankengänge im allgemeinen literarischen Gebrauche sind; Worte in E. R. sind noch kein allgemein gebräuchliches Stilmittel geworden" [111]). „Bemerkenswert ist, daß bei Valdés, Pereda, Galdós und Blasco Ibáñez, dem Hauptvertreter des Naturalismus, erlebte Aussagen bedeutend häufiger vorkommen als erlebte Gedanken . . . Bei Blasco Ibáñez erreicht die Beliebtheit der E. R. ihren Höhepunkt" [111a]). Sowohl Todemann als auch Lerch führen die Ausbreitung der SIR in fremden Literaturen auf französischen Einfluß zurück. Todemann, S. 169: „Bekanntlich bedient sich Flaubert sehr oft und Zola außerordentlich häufig der E. R. Eine Einwirkung auf die Entwicklung der ER im spanischen Schrifttum liegt also nahe". Lerch, *Französische Sprache und Wesensart,* S. 270: „In anderen Sprachen findet sich eine häufigere Anwendung der „Erlebten Rede" erst seit dem Einfluß des neueren französischen Romanes".

Die wachsende künstlerische Verselbständigung Blasco Ibáñez' möge uns die folgende Stelle aus *Flor de Mayo* illustrieren, deren Motiv er noch von Zola entlehnt hat, deren künstlerische Darstellung jedoch insofern von der des Vorbildes abweicht, als der Spanier hier die SIR verwendet, wo der französische Meister die Handlung lediglich durch das malende Imperfekt intensiviert. Man vergleiche *Assommoir,* S. 27/28, zitiert auf S. 25/26 dieser Arbeit, mit *Flor de Mayo,* S. 29:

---

[110]) Cejador: a. a. O., S. 471/72.
[111]) Todemann: S. 168.
[111a]) ibid.: S. 170.

«Por entre sus dedos brotaba un hilillo de sangre . . . «*¡Ah, la grandisima perra!*» *La habia desgarrado una oreja tirando de uno de aquellos pendientes de gruesas perlas que admiraba la Pescaderia entera.* «*¿Era este un modo digno de reñir? ¿No resultaba proprio de quien tiene el alma atravesada? ¡En la cárcel estaban muchas con menos motivo!*» Y la hermosa pescadera lloriqueaba, agarrándose la oreja con una expresión graciosa de niña dolorida.»

Daß es sich nicht um die objektive Meinung des Dichters, sondern die subjektiven Äußerungen der vor Schmerz schluchzenden und empörten Dolores handelt, geht aus der einleitenden Beschimpfung und den an die dem Streit zuschauenden Fischweiber gerichteten, rethorisch fragenden Anrufen hervor, die sich auf die ihr zugefügten Mißhandlungen beziehen.

Durch seine Verwendung des Stilmittels der SIR wandelt Blasco Ibáñez auf den Spuren seines Meisters Zola. „In seinem zweiten Roman *Flor de Mayo* (1895) ist D. R. selten und kommt fast nur noch in kurzen Äußerungen vor, und wenn der Schriftsteller seine Personen in ihrer Mundart sprechen läßt. I. R. ist noch seltener. Die Monologe sind alle, die zahlreichen Dialoge, sowie die in der fortlaufenden Erzählung vorkommenden Einzeläußerungen sind auch fast ausschließlich in E. R. dargestellt . . ." [112]) „E. R. in ununterbrochener Folge wendet Blasco Ibáñez in den meisten Dialogen des Romans *Flor de Mayo* an. Zu den schönsten dieser impressionistischen Gespräche gehören der Streit zwischen Dolores und Rosario [113]), die Unterhaltung der Fischverkäuferinnen in der Chocolatería, die erregten Gespräche Retors mit seiner Mutter, mit Roseta und besonders mit Rosario, das friedliche Familiengespräch, in dem der Dichter jedem der einzelnen Teilnehmer E. R. in den Mund legt, wenn sie für die neue Barke des Retor einen Namen vorschlagen. Klingt ein Kapitel mit einem dieser Gespräche aus (VII. u. VIII. Kapitel), so wirkt ein solcher Schluß dramatisch: man hört die Personen noch reden, während schon der Vorhang heruntergeht." [114])

Auch in den folgenden Romanen *La Barraca* und *Cañas y Barro*, die frei sind von Motivbeeinflussung durch Zola, zeigt sich dennoch der künstlerische Einfluß des französischen Meisters in der häufigen Verwendung der SIR. Es mögen einige Beispiele aus den genannten Romanen folgen!

La Barraca, S. 17/18: «La ramera, por costumbre del oficio, intentó acoger con cínica sonrisa, con la expresión del que está en el se-

---

[112]) Todemann: a. a. O., S. 171.
[113]) zitiert S. 24/25 dieser Arbeit.
[114]) Todemann: a. a. O., S. 176/77.

creto de la vida y no cree en nada, aquellas exclamaciones de la escandaliza labradora; pero la fija mirada de los ojos claros de Pepeta pareció avergonzarla, y bajó la cabeza como si fuese a llorar. *No; ella no era mala. Habia trabajado en las fábricas, habia sido criada, pero al fin sus hermanas le dieron el ejemplo, cansadas de sufrir hambre . . . De todo tenia la culpa el amo de la tierra, aquel don Salvador que de seguro ardia en los infiernos. ¡Ah, ladron! . . . ¡Y cómo habia perdido a la familia!* Pepeta olvidó su actitud fría y reservada para unirse a la indignación de la muchacha.» — Man könnte meinen, der Dichter wollte die Lebensgeschichte der Dirne Rosario selbst objektiv berichten; das nachdrückliche *¡No!*, der Ausruf *¡Ah, ladron!* sowie das folgende *indignación* läßt sie als Worte Rosarios erkennen, die in SIR reproduziert sind. Andere Belege finden sich S. 85, 138, 154, 78, 140 etc. — *Cañas y Barro*, S. 9: «. . . Las mujeres que le sostenían protestaban con palabras gruesas al ver que los de la barca permanecían inmóviles. *Debian dejarle un puesto: era un enfermo, un trabajador. Segando el arroz habia atrapado las fiebras, las malditas tercianas de la Albufera, y marchaba a Ruzafa a curarse en casa de unos parientes . . . ¿No eran acaso cristianos? ¡Por caridad! ¡un puesto!*» — Auch hier handelt es sich um die Worte der sich um den Kranken bemühenden Frauen, die in SIR reproduziert sind. Weitere Belege finden sich S. 8, 9, 10, 11, 14, 15, 17, 19, 20, 22, 31, 35, 65, 85, 102 etc.

Todemann gibt S. 173/80 seiner Untersuchung zahlreiche Beispiele für SIR aus den Romanen *Entre Naranjos* und *Sangre y Arena*.

„Aber es ist auffallend und nur dadurch zu erklären, daß Todemann an den von ihm untersuchten Literaturwerken haftet und die hier überaus wichtige Umgangssprache übersieht, von der er sagt, in ihr komme die SIR nur in einem Sonderfall vor (S. 108 Anm., S. 163 in einem Bericht: Hablamos de la contingencia espantosa. Acaso nos separasen etc.), daß er ein gerade im Spanischen heimisches hervorragendes Beispiel der Grammatikalisation der SIR (SIG) übersieht, das in der Umgangs- und Literatursprache sehr geläufig ist: das sog. si (que si) aseverativo“ [115]), sagt Heinermann in seinen „Arten der reproduzierten Rede“. Er erklärt diese Erscheinung folgendermaßen:

„Beispiel: 1. Le dijo que ya no dudase, pues era la pura verdad. „Er sagte ihm, er solle nicht zweifeln, denn es w ä r e die reine Wahrheit“. (OIR)

[115]) Heinermann: a. a. O., S. 37.

oder: „Er sagte ihm, er solle nicht zweifeln, denn es w a r die reine Wahrheit". (Tatsachenbericht).

2. Soll der zweite Satz als SIR erscheinen, so besteht in der Schrift die Möglichkeit, ihn durch Rufzeichen zu kennzeichnen: Le dijo que ya no dudase, ¡pues era la pura verdad! (SIR)

3. Das Spanische hat aber auch die Möglichkeit der subjektiven Heraushebung durch ein syntaktisches Wortelement, eben das *si aseverativo:* Le dijo que ya no dudase, pues ¡si era la pura verdad! (SIR)

Dieses überaus lebendige *si aseverativo,* das im Spanischen so weit als grammatikalisiert gelten kann als oft die ursprüngliche Bedeutung („. . . wenn es doch die reine Wahrheit war!") nicht mehr empfunden wird, ist für uns gar nicht anders vorstellbar als mit der Intonation und Geste des Sprechenden; Sätze dieser Art sind in allen Fällen indirekter Verwendung SIR oder SIG, „erlebte" Sprech- und Denkakte. Unsere deutschen blassen adverbialen Wortelemente „ja", „doch" u. ä. können mit dem spanischen intensiv syntaktischen Element nicht konkurrieren. Wir kennen zwar im Deutschen auch ähnliche Konstruktionen mit „wenn" und „wo" („Wenn er es aber doch gesagt hatte!" „Wo es doch alle gehört hatten!"), aber sie sind recht selten und bedürfen der Verdeutlichung durch ein adverbielles Element („ja", „doch" u. ä.). Daß deutsche Wunschsätze mit „wenn" diesem Falle naheliegen („Wenn er doch käme!"), ist klar" [116]).

Bei Blasco Ibáñez habe ich zahlreiche Beispiele von SIR mit beteuerndem si aseverativo gefunden. In allen Fällen befinden sich die Redenden in einem Zustande verstärkter Gemütsbewegung, sei es Überraschung, Niedergeschlagenheit, Freude, Entschlossenheit usw. Ich lasse einige Beispiele folgen: *Arroz y Tartana,* S. 124: «Ya ves, Juanito mío, que esto no es vivir. Dile a ese chico que no sea machacón. Al fin, dos meses de relaciones no dan derecho para tanto. La mamá le dijo con muy buenas palabras que no volviese por aquí, que no pensase más en mi persona; pero *¡que si quieres!* . . . Me asomo al balcón, y ¡cataplum! . . . allí está en la esquina mi hombre, con una cara tan desmayada, que da risa . . .» — *Flor de Mayo,* S. 204: «¡Cristo! ¡qué chasco! . . . *¡Si era Rosario, su cuñada!* ¿Venía en busca de su marido?» — *La Barraca,* S. 20: «Aunque bien mirado, todos los hombres eran iguales. *¡Si lo sabría ella!* Unos perros que no valían la pena de mirarlos . . .» — ibid. S. 131/32: «Ahora (Roseta) recordaba las veces que le (Tonet) había encontrado por la mañana en el camino, y hasta le parecía que Tonet procuraba marchar siempre al mismo paso que ella, aunque algo

[116]) Heinermann: a. a. O., S. 38.

separado para no llamar la atención de las mordaces hilanderas... *¡Si hasta le parecia que algunas veces, al volver bruscamente la cabeza, le habia sorprendido con los ojos fijos en ella!*» ibid. S. 192: «Pero fíjese usted bien en la jaca. Repare usted en las líneas . . . *¡si parece una señorita!*» ibid. S. 227: «Pero todo esto no impedía que las buenas huertanas se entusiasmasen ante su obra. ¡Miradlo! . . . *¡Si parecía dormido!* ¡Tan hermoso! ¡tan sonrosado! . . . Jamás se había visto un albaet como aquel.»

Unsere Untersuchungen über die SIR bestätigen die Behauptung: „Die Art der Rededarstellung ist für Blasco Ibáñez so charakteristisch und verleiht seinen Werken ein so eigenartiges Gepräge, daß er ohne Berücksichtigung dieser stilistischen Besonderheit überhaupt nicht richtig als Schriftsteller gewertet werden kann“ [117]).

c) Nominalstil.

Zola hat die unpersönliche, unreflektierte Betrachtungsweise ebenso wie Flaubert in weitem Umfange in seinen Darstellungen verwendet. „In dieser unreflektierten, situationellen Darstellung treten die charakteristischen Merkmale der Situation — dem momentanen Eindruck entsprechend — in den Vordergrund und zwar unter starker Bevorzugung des Nomens, was im Gebrauch des Nominalsatzes . . . zum Ausdruck gelangt. Nicht Handlungen, sondern Eindrücke werden geschildert; daher gewinnt die Nominalform als Merkmalsbezeichnung der Verbalform gegenüber an Bedeutung. Ebenso ist der ausgedehnte Gebrauch der Partizipialkonstruktionen festzustellen, die — ebenfalls merkmalsbezeichnend — der Wiedergabe der momentanen Situation eher dienen als der verbale Nebensatz. Knappe und kurze Sätze, unverbunden nebeneinander gestellt, die, im Gegensatz zu der bisher gewohnten, wohlgeformten und gefeilten Darstellung, zerrissen und unfertig anmuten, vertiefen den Eindruck, daß es sich um die unreflektierte und hastige Wiedergabe momentanen Erlebens handelt. Eine Menge von Eindrücken stürmen auf den einfühlenden Augenzeugen ein und werden, da sie diesem nicht eindeutig und vollständig zum Bewußtsein kommen, als Gedankenfetzen wiedergegeben“ [118]).
Nominalstil verwendet Zola z. B. im *Assommoir:* „So p. 65: On se battait au quatrième: un piétinement dont le plancher tremblait, des meubles culbutés, un effroyable tapage de jurons et de coups. Oder

[117]) Todemann: a. a. O., S. 171.
[118]) Melang: Diss. a. a. O., S. 61/62.

p. 16 (im Waschhaus): Autour d'elles, sous elles coulait un grand ruissellement, les seaux d'eau chaude promenés et vidés d'un trait (das ruissellement rührte davon her, daß die Eimer herumgetragen und geleert wurden), les robinets d'eau froide ouverts, pissant de haut, les éclaboussements des battoirs, les égouttures des linges rincés, les mares . . . Das Chaotische des Eindrucks wird durch eine chaotische Nebeneinanderstellung der Worte wiedergegeben. Die logische Beziehung wird nicht ausgedrückt (z. B. zwischen dem ruissellement und den Eimern)" [119]).

Häufig kann infolge der Selbstwirksamkeit der durch die Nomina ausgedrückten Impressionen das Prädikat wegfallen oder es nimmt zumindest nur noch eine untergeordnete Stellung im Satze ein: „So bei Zola im *Assommoir* p. 301 (die Trauergesellschaft wartet auf den Leichenwagen): «De courts silences se faisaient, coupés de chuchotements rapides, une attente agacée et fiévreuse, avec des courses brusques de robe, madame Lorilleux qui avait oublié son mouchoir, ou bien madame Lerat qui cherchait un paroissien à emprunter.» Hier soll ein Durcheinander geschildert werden; der Satz ist nicht nur lebhaft, sondern auch unklar (absichtlich unklar) . . . Es wird also bei diesem Nominalstil das Prädikat zu einer Merkmalsbestimmung (Relativsatz) degradiert. Das erklärt sich daraus, daß der Relativsatz eigentlich nur eine nachträgliche Ergänzung darstellt" [120]).

Auch bei Blasco Ibáñez findet sich an zahlreichen Stellen eine gleichartige Verwendung nominaler Stilmittel, z. B.:
«Tras ella (= Doña Manuela), formando una pareja silenciosa, marchaban el cochero y la criada: un mocetón de rostro carrilludo y afeitado que respiraba brutal jocosidad, luciendo con tanta satisfacción como embarazo los pesados borceguíes, el terno azul con vivos rojos y botones dorados y la gorra de hule de ancho plato, y a su lado una muchacha morena y guapota, con peinado de rodete y agujas de perlas, completando este tocado de la huerta su traje mixto, en el que se mezclaban los adornos de la ciudad con los del campo.» [121]) In ebener Folge reiht sich in dieser Darstellung Nomen an Nomen, Impression an Impression, wie die Farbenflecke eines Gemäldes, die sich von selbst zum Gesamteindruck ergänzen.

Noch stärker tritt die Parataxe im folgenden Beleg in Erscheinung, wo fast zwei Romanseiten (S. 8/10) von *Arroz y Tartana* sich an ein einziges Prädikat, nämlich »*veía*« (S. 8.) anschließen, das

[119]) zitiert nach E. Lerch: *Sinnliche Anschauungskraft u. impressionistische Darstellung*, Kap. IX in Französ. Sprache u. frz. Wesensart, S. 275/76.
[120]) E. Lerch: ibid. S. 278/79.
[121]) Blasco Ibáñez: *Arroz y Tartana*, S. 7.

seinem Sinne nach alles folgende als auf die Augenzeugin Doña Manuela einstürmende Impressionen kennzeichnet: «Desde el lugar que ocupaba (Doña Manuela) *veía* al frente la iglesia de los Santos Juanes, con su terraza de oxidadas barandillas, teniendo abajo, casi en los cimientos, las lóbregas y húmedas covachuelas donde los hojalateros establecen sus tiendas desde fecha remota. Arriba, la fachada de piedra lisa, amarillenta, carcomida, con un retablo de gastada escultura, dos portadas vulgares, una fila de ventanas bajo el alero, santos berroqueños al nivel de los tejados, y como final el campanil triangular, con sus tres balconcillos, su reloj descolorido y descompuesto, rematado todo por la fina pirámide, a cuyo extremo, a guisar de veleta y posado sobre una esfera, gira pesadamente el pájaro fabuloso, el popular *pardalòt*, con su cola de abanico . . . (in dieser Tonart geht es noch 1½ Romanseiten weiter)» [122]).

In diesen zwei Beispielen aus Blasco Ibáñez finden wir fast alle Characteristica des Nominalstiles in der Art Zolas vereinigt: „Eine Menge von Eindrücken steht hier nebeneinander, je nach ihrer Zusammengehörigkeit durch ein Komma oder einen Punkt getrennt" [123]). In den weiteren nicht mehr hier zitierten Abschnitten verwendet Blasco Ibáñez häufig das Semikolon zur Trennung der einzelnen Impressionen des Gesamtbildes. „Durch die Partizipien kann die Gleichzeitigkeit vieler Eindrücke ausgedrückt werden, wodurch natürlich leicht Akkumulationen entstehen, weil der impressionistische Künstler bestrebt ist, in zeitlich beschränkter Sicht recht viele Merkmale seiner Objekte aufzunehmen" [124]). Solcher Partizipien haben wir in unseren Beispielen: luciendo, completando, teniendo; carrilludo y afeitado; descolorido y descompuesto, rematado . . . Bezeichnende Beispiele finden sich ferner S. 9, *Arroz y Tartana:* «. . . la Lonja de la Seda, *acariciada* . . . *y luciendo* . . .; La torre del reloj, *cuarada, desnuda,* monótona, *partiendo* el edificio en dos cuerpos, y éstos *exhibiendo* los ventanales . . .» Oder S. 14: «Doña Manuela iba mal por el arroyo. Causábanle náuseas los carros *repletos* del estiércol *recogido* en los puntos de venta: hortalizas *pisoteadas,* frutas *podridas,* todo el fermento de un mercado en el que siempre hay sol.»

Hoppe bemerkt in Bezug auf Zola: „Das unvermittelte Nebeneinander der Impressionen kommt auch in dem häufigen Gebrauch der Partizipialkonstruktionen zum Ausdruck. Die Partizipialkonstruktionen sind neben der Parataxe am besten geeignet, die Glie-

[122]) *Arroz y Tartana:* S. 8/9.
[123]) Hoppe: a. a. O., S. 6.
[124]) ibid.: S. 7.

der eines größeren Vorstellungskomplexes parallel zueinander und in ebener Folge darzustellen. Das Partizip ist wegen seines statischen Charakters beliebt; es fördert die beschreibende Tendenz des impressionistischen Autors, — ganz ähnlich wie auch in dem erwähnten Beispiel: *elle eut un cri rauque* eine nominale Bildung der verbalen vorgezogen wird" [125]). Blasco Ibáñez bedient sich ebenfalls häufig dieses Stilmittels im gleichen Sinne wie sein französischer Meister, z. B.:

1. «La mañana pasábala don Antonio *conferenciando* con los corredores en la trastienda, *leyendo* los despachos bursátiles de los periódicos, *haciendo* comentarios y *sostiendo* disputas con ciertos amigos nuevos . . .» [126])
2. «¡qué escena tan trágica! el teniente a sus pies, *atravesado* de una estocada; Amparito *desmelenada,* sollozante, *increpando* al cielo; y él *erguido* como gigantesco fantasma . . .» [127])
3. «Llovió toda la noche, y muchas mujeres esperaron el amanecer en el muelle, *combatido* por el oleaje, *envueltas* en el calado mantón, *puestas* en cuclillas sobre el barro negruzco del carbón de piedra, *rezando* a gritos para ser oídas mejor por los sordos de arriba, é *interrumpiendo* algunas veces sus oraciones para tirarse de los revueltos pelos, *lanzando* a lo alto, en un arranque de odio y resentimiento, las terribles blasfemias de la Pescadería.» [128])

Hoppe bemerkt, daß „Zola seiner sinnlichen Betrachtungsweise in vielen Fällen logische Beziehungen opfert" und fährt wörtlich fort: „Andererseits aber erscheint in die impressionistische Konstruktion bisweilen eine eigenartige Logik hineingeheimnist; z. B. durch die Präposition *avec.*

Germinal 351: La propriété semblait dormir, *avec* son avenue de tilleuls déserte, son potager et son verger dénudés par l'hiver.

Man möchte fast meinen, der „Schlaf des Anwesens" hinge unlöslich mit seiner Umgebung zusammen, als sei es Schicksal dieses seines besonderen Organismus, bestehend aus „Lindenallee", „Gemüsegarten" und „Obsthof", — zu schlafen. *Avec* bezeichnet in diesem spezifisch impressionistischen Gebrauch fast immer eine sehr enge „schicksalhafte" Bindung, einen „organischen" Zusammenhang, was schon daraus hervorgeht, daß es oft unmittelbar von dem Possessivpronomen gefolgt wird" [129]).

Blasco Ibáñez verwendet an zahlreichen Stellen seiner Romane die Präposition *con* im genau gleichen Sinne, z. B.: «La plaza, con

---

[125]) Hoppe: a. a. O., S. 7.
[126]) *Arroz y Tart.:* S. 119.
[127]) ibid.: S. 133.
[128]) Blasco Ibáñez: *Flor de Mayo,* S. 45.
[129]) Hoppe: a. a. O., S. 8.

sus puestos de venta al aire libre, sus toldos viejos, temblones al menor soplo del viento, y bañados por el rojo sol con una transparencia acaramelada, sus vendedoras vociferantes, su cielo azul sin nube alguna, su exceso de luz que le doraba todo a fuego, desde los muros de la Lonja a los cestones de caña de las verduleras, y su vaho de hortalizas pisoteadas y frutas maduras prematuramente por una temperatura siempre cálida, hacía recordar las ferias africanas, un mercado marroquí con su multitud inquieta, sus ensordecedores gritos y el nervioso oleaje de los compradores.» [130])

Ähnlich wie Zola in der oben zitierten Szene der auf den Leichenwagen wartenden Trauergesellschaft (*Assommoir*, p. 301) verwendet Blasco Ibáñez absichtlich unklar gegliederte nominale Ausdrucksweise unter starker Zurückdrängung des Prädikates, wenn er wie Zola das Durcheinander einer Volksmenge plastisch darstellt, wie z. B. derjenigen, die sich am Abend des Ostertages auf die Straßenbahn stürzt, um immer wieder infolge Überfüllung zurückgestoßen zu werden: «. . . De vez en cuando, griterío y corridas; brazos en alto, bastones enarbolados, una guitarra estrellándose quejumbrosamente en una cabeza, y cuando la calma se restablecía, saludabáse con sonrisas y aplausos irónicos a la ristra de valientes que, sin paciencia para esperar, emprendían la marcha carretera abajo, cogidos del brazo, moviéndose con torpe balanceo, como si estuvieran sobre la cubierta de un buque en día de gran marejada, charlando incoherentemente y soltando sus vozarrones para entonar los estrambóticos y lánguidos corales que inspira la musa amílica.» [131])

Zum Schluß dieser Betrachtung seien noch einige Belege angeführt, bei denen Blasco Ibáñez zugunsten der durch die Nomina hervorgerufenen Impressionen ganz auf die Prädikate verzichtet:
1. «La menor, Amparito, diez y ocho años; linda cabeza de bebé, boca graciosa, hoyuelos en la barba y las mejillas, un puñado de rizos sobre la frente y ojos que en vez de mirar parecían sonreir a todo, revelando el inmenso contento de ser joven y que la llamasen bonita.» [132])
2. «A las once, otra visita. Don Antonio Cuadros y su mujer, con la ropa de las grandes solemnidades. Teresa, con vestido negro de seda, grueso y crujiente, sólido aderezo con más oro que piedras, mantilla de blonda y los dedos cargados, como siempre de sortijera barata. El, de levita atrasada en tres modas, guantes negros, som-

[130]) Blasco Ibáñez: *Arroz y Tartana*, S. 11.
[131]) Blasco Ibáñez: *Arroz y Tartana*, S. 192.
[132]) Blasco Ibáñez: *Arroz y Tartana*, S. 67.

brero de copa con alas microscópicas y en el chaleco una verdadera maroma de oro.» [133])

3. Die Ausmalung der Wirtsstube des Copa: «Arboles azules sobre campos morados, horizontes amarillos, casas más grandes que los árboles y personas más grandes que las casas; cazadores con escopetas que parecían escobas y majos andaluces con el trabuco sobre las piernas, montadas en briosos corceles que tenían todo el aspecto de gigantescas ratas . . .» [134])

Das außerordentlich häufige Vorkommen nominaler Ausdrucksweise bei Blasco Ibáñez bestärkt uns in der Überzeugung, daß der spanische Autor den Nominalstil bewußt von seinem Meister Zola als Kunstmittel übernommen hat.

B. Expressionistische Stilmittel.

„Im Anhang zu Scherers „Geschichte der deutschen Literatur" betrachtet Walzel Impressionismus und Expressionismus in ihrem Verhältnis zueinander. Beide Ausdrücke sind Schlagworte und sagen ihm zu wenig [135]). Er stellt daher einer Kunst, deren höchster Wert in der Fähigkeit des Treffens liegt, eine andere gegenüber, die das „Abbild der Wirklichkeit durch freie künstlerische Gestaltung ersetzt" [135]). Doch beide Richtungen stellen nicht ohne weiteres einen unüberbrückbaren Gegensatz dar. Vielmehr scheinen einzelne Stufen des Impressionismus den Ausgangspunkt für den Expressionismus zu bilden. Dem impressionistischen Künstler galt zunächst nur der Eindruck etwas, der Gegenstand als Dingbegriff wurde entwertet, während das Auge allein maßgebend war. Dadurch — sagt Walzel — wurde „der persönlichen Willkür Tür und Tore geöffnet" [136]). Man negierte nun nicht nur die Existenz einer in Erinnerung und Erfahrung basierenden Wirklichkeit, sondern die Möglichkeit einer gesetzlichen Verwandtschaft der Eindrücke mehrerer Menschen. Wahrheit erscheint als etwas rein Persönliches — da jeder Einzelne die Welt anders sieht; „nun galt es nur noch durch die künstlerische Leistung zu verraten, wie der einzelne Künstler die Welt sehe" [136]). Der beabsichtigten Objektivität folgt ein hemmungsloser Subjektivismus. „Aus dem Äußeren ging es über in das Innere. Man begann geheimnisvollen Offenbarungen der eigenen Seele nachzugehen. Das Ich sollte sich aussprechen, es sollte den dunklen Stimmen seiner Innenwelt lauschen. Von einer

[133]) Blasco Ibáñez: *Arroz y Tartana*, S. 77/78.
[134]) Blasco Ibáñez: *La Barraca*, S. 256.
[135]) Scherer: Walzel: *Geschichte der deutschen Literatur*, S. 669.
[136]) ibid.: S. 676.

höchsten Entwicklungsstufe des Realismus eröffnet sich unversehens ein Weg ins Romantische hinein“ [137]). So löst sich der ursprünglich starre Gegensatz zweier Kunstanschauungen in ein reibungsloses Ineinanderübergehen“ [138]).

a) Sensualismus.

„Zolas Impressionismus ist nicht der passive Impressionismus eines Maupassant oder der Goncourt, die sich von den kleinen und kleinsten Dingen ihrer Umgebung berühren ließen und dann versuchten, die subtilsten Nüancen ihrer sinnlichen Empfindungen auszudrücken. Die Beschreibung der Außenwelt tritt bei Zola vielfach hinter dem Ausdruck der starken sinnlichen Erschütterung zurück. Die Empfindungen gewinnen so an Massivität, an Körperlichkeit“ [139]). Edmond Jaloux sagt von den Impressionisten: «Il n'en est pas moins vrai qu'ils ont le don particulier pour faire jaillir en pleine pâte ces figures vivantes, ardentes, bien plantées, lourdes d'une belle vie sensuelle.» [140])

Solche lebendigen und mit unverkennbarer Sinnlichkeit geschaffenen Gestalten bevölkern beider Werke aufs ausgiebigste; man kann in den Werken Blasco Ibáñez' sogar eine Reihe Zola verwandter Typen aufstellen, wie z. B. die tía Picores — Mme. Méhudin, Dolores — die »Belle Normande«, Rosario-Claire, vergleicht man auch nur zwei Romane wie *Flor de Mayo* und *Le Ventre de Paris*. — Wie weitgehend Blasco Ibáñez in einer Zola genau entsprechenden Weise die „sensualistische“ Darstellung als Stilmittel verwendet, möge folgende Gegenüberstellung bestätigen:

1. «Alors, elle (= la Belle Normande) levait un peu le bras, en montrant qu'elle, dans son intérieur, ne portait pas de corset; et elle gardait son sourire, développant son torse superbe, qu'on sentait rouler et vivre sous la mince camisole mal attachée.» [141])
2. «. . . la que más llamaba la atención era Dolores, una buena moza mejor vestida que las otras, que se apoyaba con cierta negligencia en un pilastro del fielato, con los brazos atrás, arqueando la robusta pechuga y sonriendo como un ídolo satisfecho cuando los hombres se fijaban en sus zapatos de cuero amarillo y el soberbio arranque de sus pantorillas, cubiertas con medias rojas.» [142])

---

[137]) Scherer-Walzel: a. a. O., S. 676.
[138]) Melang: a. a. O., S. 7/8.
[139]) Hoppe: a. a. O., S. 43.
[140]) *Lect. Etrang.:* S. 548.
[141]) Zola: *Le Ventre de Paris,* S. 149.
[142]) Blasco Ibáñez: *Flor de Mayo,* S. 16/17.

Das Beherrschtsein der ganzen Darstellung von den schönen Armen, den prachtvollen Brüsten und dem alles überstrahlenden, siegesbewußten Lächeln der Frauen geben die subjektiv-sinnliche Auffassung beider Schriftsteller wieder.

„Zola bevorzugt außerdem Bilder und Vergleiche, die sich, ganz losgelöst von dem eigentlichen Sachverhalt, rein auf die subjektive Empfindung beziehen. Er bewegt sich damit abseits von realistischen Bahnen und neigt merklich zu einer „Nach-Innen-Wendung", wie sie später von den Expressionisten bewußt proklamiert wurde" [143]):

Germinal, 360: C'était de leurs soupirs, de leurs haleines confondues, dont s'alourdissait la tiédeur moite de cette chambre; l'odeur pénétrante qui l'avait suffoqué. C'était l'odeur de musc que la peau de sa femme exhalait, un autre goût pervers, un besoin charnel de parfums violents; et il retrouvait ainsi la chaleur, l'odeur de la fornication, l'adultère vivant, dans les pots qui traînaient, dans les cuvettes encore pleines, dans le désordre des linges, des meubles, de la pièce entière, empestée de vice.

Ebenso wie es in dem Beispiel (Le silence s'alourdissait . . .) nicht die Stille ist, die drückend ist, sondern ein Gefühl der Bedrückung die Stille so erscheinen läßt, so auch wird hier eine subjektive Empfindung in die Realität hineinverwoben. Die Dinge werden beseelt und raunen dem Betrachter die Liebesszenen zu, die sich im Verborgenen zwischen seiner treulosen Frau und seinem Neffen abgespielt haben mögen, ohne daß er etwas davon geahnt hätte. Daß dieser eigenartige Animismus eine starke Abwendung von der *impersonnalité* der Realisten ist, im Gegenteil sich in einen unbeschränkt herrschenden Subjektivismus einspannt, liegt klar zu Tage. Auffällig ist auch hier die große Zahl der Ausdrücke subjektiver Empfindungen: *tiédeur, odeur, goût, chaleur,* gekrönt von der sinnlichen Wahrnehmung des Lasters, ein weiterer Beweis dafür, daß Zola in Wirklichkeit nicht mehr ein Sklave realistischer Gesetzgebung ist, sondern sein *tempérament* innerhalb der impressionistischen Kunst entscheidende Ausdrucksmöglichkeiten rein subjektiver Färbung schafft" [144]).

Damit vergleiche man eine thematisch ganz andersartige Impression aus Blasco Ibáñez' *Arroz y Tartana,* S. 208/09: «Un mosaico deslumbrador se extendía sobre las mesas. Las azucenas, con su tunica de blanco raso, erguíanse encogidas, medrosas, emocionadas, como muchachas que van a entrar en el mundo y estrenan su primer traje de baile; las camelias, de color de carne

[143]) Hoppe: a. a. O., S. 44.
[144]) Hoppe: a. a. O., S. 44.

desnuda, hacían pensar en el tibio misterio del harén, en las sultanas de pechos descubiertos, voluptuosamente tendidas, mostrando lo más recóndito de la fina y rosada piel; los pensamientos, gnomos de los jardines, asomaban entre el follaje su barbuda carita burlona cubierta con la hueca boina de morado terciopelo; las violetas coqueteaban, ocultándose para que las denunciase su olorcillo, que parecía decir: «Estoy aquí!»; y la democrática masa de flores rojas y vulgares extendíase por todas partes, asaltaba las mesas como un pueblo en revolución, tumultuoso y desbordado, cubierto de encarnados gorras.»

Blasco Ibáñez zeigt dieselbe hochgradige Subjektivität wie Zola, die gleiche sensualistische Beseelung der Dinge. Juanito, dem Beschauer des Blumenmarktes, der auf die Geliebte wartet, erscheinen die Lilien als Mädchen, die zum erstenmal zum Ball gehen; an der Fleischfarbe der Kamelien entzündet sich seine Sinnlichkeit, läßt ihn an die Geheimnisse eines Harem, an die wollüstig hingestreckten Sultaninnen denken; die Masse der roten Blumen lenkt seine Phantasie auf die rote Farbe als Sinnbild der Demokratie, an das zum Angriff fortstürmende, seine Grenzen überschreitende Volk, mit der roten Jakobinermütze bedeckt. Das hat fast nichts mehr mit Eindruckskunst zu tun; diese Darstellungsart ist vielmehr, ebenso wie wir es eben an Zola kennenlernten, reine Expression des Autors.

b) Deskription.

Ein weiteres, beiden Autoren gemeinsames stilistisches Characteristicum ist die ins Einzelne gehende deskriptive Darstellungsweise, durch deren Zola entsprechenden Gebrauch sich Blasco Ibáñez gleichfalls wieder als getreuen Nachahmer zolesker Methoden erweist. In der Verwendung dieses Stilmittels übertrifft Blasco Ibáñez, der Impressionist *par excellence*, sogar sein Vorbild in künstlerischer Beziehung, denn bei ihm finden sich viel mehr wahrhaft malerische und dichterisch inspirierte Bilder als bei jenem, eine Tatsache, die sich wohl aus dem mehr südländischen Charakter des Spaniers erklärt. Von diesen Wundern poetisch inspirierter Beschreibung lasse man z. B. nur den Sonnenaufgang über Valencia auf sich wirken, der, neben der berühmten „Farbensymphonie“ (*Arroz y Tartana* S. 180/83), ein, wenn auch ganz kleines Meisterwerk der Expressionskunst darstellt:

«Rasgóse en densos jirones el vapor gris que entodaba el espacio, y el sol hizo su aparición triunfal, como una custodia deslumbrante, casi a ras del suelo, convirtiendo en oro líquido los charcos de

lluvia y reflejándose en las fachadas de las casas con rojizo fulgor de incendio.» [145])

Blasco Ibáñez verliert sich im allgemeinen nicht so sehr in Einzelheiten, wie es Zola zu tun liebt; er langweilt nicht so häufig mit der Aufzählung uns als Laien unbekannter und uninteressanter Termini technici. Andrerseits muß man gestehen, daß die Valencianischen Romane ebenso wie die Rougon-Macquart nicht frei sind von Momenten deskriptiver Gleichgültigkeit, wo Blasco Ibáñez die Deskription mißbraucht, indem er allzu genaue und überflüssige Stilleben malt, die, wie z. B. die nicht endenwollenden Beschreibungen des Marktes von Valencia und des Diners in *Arroz y Tartana*, zu reinen Katalogen ausarten.

Stellen wir vergleichsweise zwei solche im Stile eines Inventars abgefaßten Beschreibungen gegenüber! Zunächst die Kneipe im *Ventre de Paris:*

«M. Lebigre tenait un fort bel établissement, d'un luxe tout moderne . . . Puis l'armée des verres, rangées par bandes, occupait les deux côtés: les petits verres pour l'eau-de-vie, les gobelets épais pour les canons, les coupes pour les fruits, les grands verres à pieds, tous renversés, le cul en l'air, réflétant dans leur pâleur les luisants du comptoir . . .» [146])

Blasco Ibáñez hat zuweilen denselben Inventarstil angenommen, so in seiner Beschreibung der Taverne in *La Barraca:*

«Batiste se fijó por primera vez detenidamente en la famosa taberna . . . Junto a la puerta principal estaba el mostrador, mugriente y pegajoso; detrás de él, la triple fila de pequeños toneles, coronada por almenas de botellas, conteniendo los diversos é innumerables líquidos del establecimiento. De las vigas, como bambalinas grasientes, colgaban pabellones de longanizas y morcillas, ó ristras de pequeños pimientos rojos y puntiagudos como dedos de diablo, y rompiendo la monotonía de tal decorado, algún jamón rojo y borlones majestuosos de chorizos.» [147])

Wie wir bereits festgestellt haben, übertrifft Zola Blasco Ibáñez im „Detaillismus", in der auffälligen Häufung von Einzelheiten der Schilderung.

„So enthält z. B. *Le Ventre de Paris* so zahlreiche Einzelheiten über den Verkaufsbetrieb in den Pariser Markthallen, daß man sich nach diesen Angaben als Fremder dort fast zurechtfinden könnte. *La Faute de l'Abbé Mouret* bringt eine ausführliche Abhandlung über die Ausbildung junger Priester. *Au Bonheur des Dames* läßt

[145]) *Flor de Mayo:* S. 20.
[146]) *Le Ventre de Paris:* S. 116/17.
[147]) *La Barraca:* S. 268.

das Leben und Treiben in einem Pariser Warenhause vor unseren Augen so lebendig erstehen, wir werden so eingehend mit den Sorgen eines Großkaufmanns vertraut gemacht, daß Fachleute den Roman schon deshalb gern zur Hand nehmen werden. *Germinal* führt uns in die belanglosesten Kleinigkeiten eines Bergwerksbetriebes ein.» [148])

c) Groteske Übertreibung.

Neben der sinnlichen und der den Leser ermüdenden deskriptiven Darstellung, den eigentlichen Merkmalen des Naturalismus, wendet Blasco Ibáñez wie Zola Stilmittel an, die der Naturalismus dem Romantizismus Victor Hugos entliehen hat: hierher gehört vor allem die groteske Übertreibung eigentlich unbedeutender Dinge, die dem Dichter zum Symbol werden. Man denke nur an Szenen, die sich gleicherweise in den Werken beider Schriftsteller finden, wie z. B. das Bankett der Coupeau *(Assommoir)* und das der Pajares *(Arroz y Tartana)* oder den „Kampf der Fischweiber" *(Assommoir und Flor de Mayo)*. Andere Stellen, an denen beider Autoren Vorliebe für maßlose Übertreibung anscheinend unwichtiger Dinge besonders hervortritt, sind die Weißwarenausstellung in *Au Bonheur des Dames* und die gastronomischen Exzesse Sagoneras in *Cañas y Barro*. Zola spricht sogar von einem «autel de cette religion du blanc»; er vergleicht die Weißwarenausstellung «à un grand lit blanc, dont l'énormité virginale attendait, comme dans les légendes, la princesse blanche, celle qui devait venir un jour, toute puissante, avec le voile blanc des épousées» [149]), während Blasco Ibáñez den ausgehungerten Landstreicher Sagonera drei Körbe voll Fleisch und Wein verschlingen läßt, sodaß die durch diesen Exzeß hervorgerufene Übersättigung den Tod zur Folge hat (*Cañas y Barro*, S. 250/59).

„Der Künstler wird sich gegenüber den Dingen der Außenwelt immer einseitig verhalten. — Die vielgeschmähten „Übertreibungen" Zolas — und Blasco Ibáñez', können wir hinzufügen — erklären sich größtenteils aus dieser einseitigen künstlerischen Sicht, die in Wahrheit Merkmal der starken Ausdruckskraft Zolas — (wie Blasco Ibáñez') — ist. Erinnert es nicht an die „haarsträubendsten" expressionistischen Bilder, wenn man die Beschreibung der Arbeiterkneipe liest, in der der Alkohol und die Überfülle alle klaren Eindrücke wie in einen dumpfen Nebel tauchen und verzerren?

---

[148]) Carl Franke: *Emil Zola als romant. Dichter*, Marb. Diss. 1914, S. 26.
[149]) *Au Bonheur des Dames:* S. 418/19.

Germinal, 171: C'était une mer montante de bière, les tonnes de la veuve Désir éventrées, la bière arrondissant les panses, coulant de partout, du nez, des yeux et d'ailleurs. On gonflait si fort, dans le tas, que chacun avait une épaule ou un genou qui entrait chez le voisin, tous égayés, épanouis de se sentir ainsi les coudes. Un rire continu tenait les bouches ouvertes, fendues jusqu'aux oreilles etc. . . .» [150])

d) Symbolismus.

Die Vorliebe für ungeheuerliche Übertreibungen führt Blasco Ibáñez im Gefolge Zolas zur Belebung der Natur, der toten Materie, und zum Symbolismus. „Das Streben des Impressionisten Zola geht dahin, seine Darstellung sinnlich faßbar zu machen, d. h. er sucht den Betrachter auf irgendeine Weise körperlich zu berühren. So ist Zolas Kunst eine Sinnenkunst, die auch in der geistigen Sphäre nur sinnlich zu wirken vermag . . . Durch die Versinnlichung wird die Kunst unseres Autors keineswegs erniedrigt oder vergröbert; denn das sinnliche Bild weist ja stets auf den ursprünglichen geistigen Zusammenhang zurück und wird so zum „Sinn"-Bild.

Verstehen wir den „malenden" Impressionismus Zolas recht, dann sind alle Bilder, die vor unseren Augen entworfen werden, als der Ausdruck einer herrschenden Gesamtvorstellung zu deuten, die mit dem Inhalt des Romans in einem ideellen Zusammenhang steht" [151]). So hat Zola symbolische Romane geschaffen wie *Le Ventre de Paris* und *Nana;* Blasco Ibáñez' *La Barraca* und *Cañas y Barro* gehören zum gleichen Genre.

Le Ventre de Paris, in dem die Pariser Markthallen die Hauptrolle spielen, symbolisiert den Materialismus des Zweiten Kaiserreichs «le ventre de l'humanité . . . la bourgeoisie digérant, ruminant, cuvant en paix ses joies et ses honnêtetés moyennes.» [152])

In diesem Roman ist die Handlung gleich null, das Milieu, das zur Haupttriebkraft wird, ist alles. Zola schildert uns das gefräßige Paris «qui s'est épanoui dans cette énormité des Halles, dont on commençait à entendre le souffle colossal, épais encore de l'indigestion de la veille.» [153])

---

[150]) Hoppe: a. a. O., S. 30.
[151]) ibid.: S. 48.
[152]) E. Zola: *Ebauche du »Ventre de Paris«,* S. 335 des Romans (Anhang).
[153]) *Le Ventre de Paris:* S. 17.

Auf Florent machen die Zentralhallen den Eindruck eines kauenden Ungeheuers:
«Maintenant il entendait le long roulement qui partait des Halles. Paris mâchait les bouchées à ses deux millions d'habitants.C'était comme un grand organe central, battant furieusement, jetant le sang de la vie dans toutes les veines. Bruit de mâchoires colossales, vacarme fait du tapage de l'approvisionnement . . .» [154])

Dieser Nahrungsreichtum verbreitet sich über die ganze Stadt, er überflutet das Haus des Fleischers Quenu:
«La graisse débordait, malgré la propreté excessive, suintant entre les plaques de faïence, cirait les carreaux rouges du sol, donnait un reflet grisâtre à la fonte du fourneau, polissait les bords de la table à hâcher d'un luisant et d'une transparence de chêne verni.» [155])

Ein anderer Roman dieser Gattung ist *Nana*, ein Symbol für das die Bourgeoisie zersetzende Laster und gleichzeitig für die Rache des Proletariats an den oberen Klassen, die seine Töchter mißbrauchen:
«Nana, c'est la Mouche d'or, . . . grande, belle, de chair superbe ainsi qu'une plante de plein fumier, elle vengeait les gueux et les abandonnés dont elle était le produit. Avec elle, la pourriture qu'on laissait fermenter dans le peuple, remontait et pourrissait l'aristocratie. Elle devenait une force de la nature, un ferment de destruction, sans le vouloir elle-même, corrompant et désorganisant Paris entre ses cuisses de neige . . . une mouche couleur de soleil, envolée de l'ordure, une mouche qui prenait la mort sur les charognes tolérées le long des chemins, et qui, bourdonnante, dansante, jetant un éclat de pierreries, empoisonnait les hommes rien qu'à se poser sur eux, dans les palais où elle entrait par les fenêtres.» [156])

Stellen wir diesen symbolischen Werken Zolas zwei der Valencianischen Romane gegenüber, in denen Blasco Ibáñez dem Beispiel seines Meisters gefolgt ist: *La Barraca* und *Cañas y Barro*.

Die fluchbeladene Valencianische Bauernhütte, die durch den Geiz ihres Besitzers die ganze Familie eines armen Bauern ruiniert hat, ist zum Symbol der Erhebung des armen Unterdrückten gegen seine Bedrücker geworden:
«Pero nadie olvidó los campos y la barraca, permaneciendo unos y otra en el mismo estado que el día en que la justicia expulsó al infortunado colono. — Fué esto un acuerdo tácito de toda la huerta; una conjuración instintiva, en cuya preparación apenas si mediaron palabras; pero hasta los árboles y los caminos parecían

[154]) *Le Ventre de Paris:* S. 36.
[155]) ibid.: S. 98.
[156]) *Nana:* S. 200/01.

entrar en ella.» [157]) «Los desolados campos eran el talismán que mantenía íntimamente unidos a los huertanos, en continuo tacto de codos: un monumento que proclamaba su poder sobre los dueños . . .» [158])

Cañas y Barro, ein weiterer symbolischer Roman Blasco Ibáñez', kann sehr wohl Nana als gleichartig zur Seite gestellt werden; denn in beiden wird die Frau zum Symbol des Lasters und der Verderbnis des Mannes. Die Hauptgestalt des Romans ist Neleta, die Verführerin, die ihren Geliebten zum Ehebruch, Kindesmord und schließlich zum Selbstmord treibt und die der Dichter mit Recht Sancha, der legendären Schlange der valencianischen Volksüberlieferung, vergleicht; denn wie diese spielt sie mit den Männern, um sie am Ende in ihr sicheres Verderben zu führen: «¡Cuán miserable le parecía su existencia! Pasaba confusamente por su memoria la vieja tradición de la Sancha, aquel cuento de la serpiente que repetían las generaciones en las riberas del lago. El era como el pastor de la leyenda: había acariciado de pequeña a la serpiente, la había alimentado, prestándole hasta el calor de su cuerpo, y al volver de la guerra, asombrábase viéndola grande, poderosa, embellecida por el tiempo, mientras ella se le enroscaba con un abrazo fatal, causándole la muerte con sus acaricias.» [159])

Nachdem wir Gelegenheit genommen haben, an allen diesen Auszügen aus Blasco Ibáñez' und Zolas Werken die gleiche Verwendung der Stilmittel zu beobachten, müssen wir zugestehen, daß trotz aller theoretischen Gegensätze in der Praxis eine enge Verwandtschaft zwischen dem künstlerischen Schaffen unserer beiden Autoren besteht.

4. Kompositionsmethoden.

a) Der Aufbau:

Prüfen wir nun, ob sich auch Parallelen in ihren Kompositionsmethoden, d. h. im Gesamtaufbau ihrer Romane, ziehen lassen.

Es ist eine Tatsache, daß beide Schriftsteller ihre Werke in Zyklen vereinigt herausgegeben haben. Zola veröffentlichte zuerst seinen großen zwanzigbändigen Zyklus der *Rougon-Mac-*

[157]) *La Barraca:* S. 69.
[158]) *La Barraca:* S. 74/75.
[159]) *Cañas y Barro:* S. 276.

quart [160]), dem er später *Les Trois Villes* [161]) und *Les Quatre Evangiles* [161a]) folgen ließ; ebenso hat Blasco Ibáñez seine Romane in Zyklen eingeteilt: Die *Valencianischen Romane,* seine bedeutendsten Schöpfungen; die *Spanischen- oder Thesenromane,* die *Kriegsromane* und die *Amerikanischen Romane.*

Unsere Aufgabe ist es, die *Rougon-Macquart* und die *Valencianischen Romane* in ihrem Gesamtbilde zu vergleichen. Die *Rougon-Macquart* werden durch die Mitglieder ein- und derselben Familie zusammengehalten, die unter sich wieder durch das Wirken der Vererbungsgesetze miteinander verbunden sind. Sie sollen nach der Idee ihres Schöpfers eine wissenschaftliche, physiologische und psychologische Studie der betreffenden Familienmitglieder und ihrer Temperamente darstellen, auf Grund des von Zola eifrig gesammelten Beobachtungsmaterials, der sog. »documents humains«.

Die *Valencianischen Romane* dagegen werden nur durch die Valencianer Erde zusammengehalten, auf der sich die von dem Autor geschaffenen Handlungen abspielen. Sie enthalten weder wissenschaftliche Thesen noch eine tiefgehende Psychologie. Blasco Ibáñez sammelt nicht systematisch »documents humains«, die er vor der Konstruktion seines Werkes schriftlich niederlegt, wie es Zola als methodisch arbeitender und berechnender Ingenieur tut. Blasco Ibáñez ist die reine, frei und ungestüm wirkende Dichternatur:

«Blasco es un impulsivo, un impresionista, un impaciente formidable que produce »por explosión«, sin pauta, ni medida, con una generosidad de catarata.» [162])

Dieser Unterschied in der Kompositionsmethode wirkt sich weniger auf den Aufbau als auf die Handlungen in den Werken der beiden Autoren aus.

Was den Aufbau anbetrifft, «il semble bien que l'influence de Zola n'ait, à l'époque de la formation intellectuelle du romancier espagnol, pas laissé d'agir sur sa conception de la facture du roman dont la coupe est restée zolesque.» [163])

Doch kann man wohl behaupten, daß Blasco Ibáñez geschickter in der Anlage der Exposition seiner Werke ist. Vergleichen wir

---

[160]) „Die sammlung . . . erschien von 1871 bis 1893".

[161]) „Les Trois Villes (Lourdes, Rome u. Paris 1894—1898)". [161a]) „und Les quatre Evangiles (Fécondité 1899, Travail 1901, Vérité 1903); an der Vollendung des vierten, Justice, verhinderte der tod den autor)" nach J. Haas, *Frz. Lit.* Bd. V, S. 286.

[162]) E. Zamacois: S. 93.

[163]) Jean Carayon: *A propos d'un livre sur Blasco Ibáñez,* Rev. d. l'Enseignem. d. Langues vivantes, Paris 1922, t. I., S. 72.

Germinal und *La Barraca,* zwei für ihre Schöpfer charakteristischen Romane, so werden wir klar erkennen, daß Zolas Exposition in einer weitschweifigen Beschreibung der sozialen Verhältnisse der Bergarbeiter vor dem Streik — dieser stellt die Haupthandlung dar — besteht (vergl. Germinal Kap. 1—3), während Blasco Ibáñez die Vorgeschichte der Barraca (vergl. *La Barraca* S. 23/32) zum Gegenstand einer lebhaften Unterhaltung zu machen versteht, ein Verfahren, das den Leser weniger ermüdet, vielmehr durch rascheres Hineinführen in die Haupthandlung sein Interesse wachruft.

b) Psychologie und Handlung:

Doch trotz der verwandten Technik beider Romanschriftsteller im Aufbau ihrer Werke besteht ein Grundgesetz, demzufolge sie sich weitgehend unterscheiden. Es liegt begründet in ihrer „inneren Kompositionsart", die letzten Endes auf ihren verschiedenen Temperamenten beruht.

Während Zola der raffinierte Charaktere analysierende Psychologe ist, der den feinsten Konflikten innerer Kräfte nachspürt, weiß Blasco Ibáñez, seiner Veranlagung nach mehr tatkräftigem Handeln und deskriptiver Darstellung zugewandt, das Interesse seiner Leser durch fesselnde Handlungen zu erwecken.

An den zum Vergleich gewählten Romanen *Germinal* und *La Barraca* erkennt man leicht, daß Zola Wert darauf legt, die Psychologie der Kapitalisten und Bergleute bis in die letzten Fasern zu analysieren, vor allem die inneren Wandlungen, die der Streikführer Etienne Lantier durchläuft. An der Grube Voreux ist er als einfacher Arbeiter angekommen, der sich von seinen Kameraden nur durch seinen größeren Mutterwitz unterscheidet. Bald gelingt es ihm, teils aus Mitleid mit den Genossen, teils aus Klassenbewußtsein, sich zum Streikführer aufzuwerfen. Doch durch das schlecht verdaute Wissen, das er sich in kurzer Zeit durch umfangreiche Lektüre angeeignet hat, und durch die neuen Aspekte, die sich seinem Ehrgeiz bieten, verführt, entwickelt er sich zum Postenjäger, der sich im Geiste schon als sozialistischen Deputierten in der Kammer sieht. In der Folgezeit gibt er sich nur noch der Verfolgung dieses ehrgeizigen Zieles hin, indem er seine persönlichen Wünsche mit den Interessen des Volkes verwechselt, des Volkes, von dem er sich in seinem Innersten um jeden Preis unterscheiden will und von dem er sich bereits äußerlich durch seine bessere Kleidung abhebt. Souvarine, ein russischer für die Weltrevolution arbeitender Anarchist, charakterisiert seine typisch marxistische Gesinnung in recht treffender Weise:

«. . . votre haine des bourgeois vient uniquement de votre besoin enragé d'être des bourgeois à leur place.» [164])

Blasco Ibáñez dagegen, «homme d'action, dont la vie s'est passée à faire autre chose que des livres» [165]) hat nicht diese ausgesprochene Neigung, Psychologie und Innenleben seiner Personen besonders eingehend zu analysieren, vielmehr zieht er es vor, die Aufmerksamkeit des Lesers durch spannende und lebensvolle Handlungen zu fesseln. Man denke nur an die wunderbaren Beschreibungen der valencianischen Huerta, die Kämpfe des tio Batiste gegen die den Unterhalt liefernde Erde und gegen seine Gegner, seine Leiden und Verfolgungen. Es sind zwar äußere Dramen, die Blasco Ibáñez darstellt, doch solche voller Leben und Handlung, die durchaus Zamacois' Urteil über Blasco Ibáñez' Kunst rechtfertigen:
«. . . la emoción artística reside en esa eficacia descriptiva y en esa habilidad para trazar caracteres reales, que han de llevar al libro, al mármol o al lienzo, el estremecimiento sagrado de la Vida.» [166])

c) Gesamtwirkung:

Es ist natürlich, daß Zolas Stil infolge seiner ins Einzelne gehenden psychologischen Erklärungen, die der Autor zum Beweise seiner wissenschaftlichen Thesen zuhilfe nehmen muß, oft eine gewisse Schwere und Kompliziertheit aufweist; außerdem leiden die Handlungen seiner Romane unter der Weitschweifigkeit der deskriptiven Darstellungen, während die Romanhandlungen Blasco Ibáñez' zwar voller Spannung sind, oft aber stark der psychologischen Motivierung ermangeln. Doch trägt das gänzliche Fehlen wissenschaftlicher Einstellung bei Blasco Ibáñez, ausgenommen den psychologischen Roman *La Maja Desnuda*, zusammenwirkend mit seiner südländischen Phantasie, dazu bei, seinem Stil Leichtigkeit und Glanz, seinen Handlungen Kraft, hinreißenden Schwung und dramatische Intensität zu verleihen.

Wir können also zusammenfassend sagen, daß Blasco Ibáñez im äußeren Aufbau seiner Werke Zolas Schüler ist, daß er sich jedoch durch seine Auffassung vom Sinn des Romans und seine stilistische Leichtigkeit von ihm unterscheidet. Zola zeichnet sich durch seine wissenschaftlichen Analysen, Blasco Ibáñez durch seine ästhetischen Synthesen aus.

---

[164]) *Germinal:* S. 419.
[165]) C. Pitollet: S. 73.
[166]) E. Zamacois: S. 25.

Nachdem wir festgestellt haben, in welch hohem Maße Zolasche Technik auf Blasco Ibáñez' Valencianische Romane eingewirkt hat, harrt noch ein Problem der Lösung, das für die Zu- oder Aberkennung der Qualifizierung eines „spanischen Zola" von entscheidender Bedeutung ist: es gilt festzustellen, ob Blasco Ibáñez in seinen Ideen, d. h.

1. in den von ihm behandelten Themen und
2. in seinen philosophischen Anschauungen

den Einfluß des „Vaters des französischen Naturalismus" erfahren hat.

5. *Die behandelten Themen:*

Betrachten wir zunächst die Grundlagen der beiden zu vergleichenden Romanzyklen, der *Rougon-Macquart* und der *Valencianischen Romane.*

In dem provenzalischen Städtchen Plassans macht die Familie Rougon durch Beteiligung am Staatsstreich Napoléons III. ihr Glück. Zwei Brüder, Eugène und Aristide Rougon, bringen kranke Nerven und daraus resultierende Begierden als erbliche Belastung mit nach Paris. Dort reißen sie die Macht an sich, der eine in der Verwaltung, der andere in der Politik. Der dritte Bruder, Dr. Pascal Rougon, bleibt in seiner Heimatstadt zurück, um sich wissenschaftlichen Studien zu widmen. Er untersucht die Krankheitsursachen seiner Familie und schreibt ihre Krankheitsgeschichte. So legt er die Grundlagen der Vererbungslehre nieder. Er vertraut auf die Naturwissenschaften wie auf eine Gottheit; gleichzeitig ist er von unerschütterlichem Glauben an den schließlichen Sieg des Lebens und an eine Höherentwicklung des Menschengeschlechtes beseelt. — Aus der Verbindung der Rougon mit den Mouret geht ein illegitimer Zweig der Familie hervor, der der Mittelklasse angehört; mit den Macquart hingegen erzeugen sie einen Zweig, der bestimmt ist, ins Proletariat hinabzusinken. So umfaßt Zolas Werk alle Gesellschaftsschichten und stellt die Lebensäußerungen der verschiedenen Stände und Berufe dar: den Arbeiter (*Assommoir* und *Germinal*) und den Bauern (*La Terre*), den Kaufmann (*Au Bonheur des Dames*) und den Spekulanten (*L'Argent*), den Priester (*La Faute de l'Abbé Mouret*) und den Soldaten (*La Débâcle*), die Eisenbahnen (*La Bête Humaine*) und das Bergwerk (*Germinal*), die Dirnen (*Nana*) und den Alkoholismus (*L'Assommoir*).

Die Valencianischen Romane erzählen nicht die Geschichte einer Familie; verbunden sind sie lediglich durch die valenciani-

sche Heimaterde ihres Schöpfers, die fruchtbare „Huerta", in der sich alle ihre Handlungen abrollen. — Blasco Ibáñez zeigt uns das ehrgeizige valencianische Bürgertum (*Arroz y Tartana*), die Fischerbevölkerung des Dörfchens Cabañal bei Valencia in Ausübung ihres schweren Berufes (*Flor de Mayo*), die Bauern der Huerta (*La Barraca*) und das degenerierte Volk der Albufera, eines sumpfigen, ungesunden Seegeländes in der Umgebung von Valencia (*Cañas y Barro*). Erst in den späteren spanischen Romanen schneidet Blasco Ibáñez die den Industriearbeiter bewegenden Probleme an, in den Valencianischen Romanen jedoch beschränkt er sich darauf, uns ein malerisches Bild der primitiven Menschen seiner Heimaterde lebendig vor Augen zu stellen.

a) Die Volkstypen.

Im Vorwort zur Untersuchung seiner eigenen Persönlichkeit durch Dr. Toulouse hat Zola den kennzeichnenden Ausspruch getan:
«Je n'ai eu qu'un amour dans la vie, la vérité, et qu'un but, faire le plus de vérité possible.»

Trotz aller theoretischen Abweichungen steht Blasco Ibáñez, wie wir gesehen haben, auf demselben Standpunkt einer exakten Beobachtung der Wirklichkeit.

Die Zola am meisten vertraute Wirklichkeit ist das Leben des Volkes, des Pariser Proletariats; denn in den Jahren, die er als junger werdender Schriftsteller in Paris zubrachte, war er selbst ein Hungerleider, lernte er die Proletarier lieben und die Bourgeoisie hassen wie ein fanatischer Sozialist. Daher mußte auch der *Assommoir* zum ersten durchschlagenden Erfolg seiner Schriftstellerlaufbahn werden, «une oeuvre de vérité, le premier roman sur le peuple qui ne manque pas et qui a l'odeur du peuple.» [167])

Es gibt bei Zola zwar menschliche Charaktere, die das Leben bezwingen und Karriere machen, wie Eugène Rougon und Octave Mouret, doch weiß der Autor im allgemeinen wenig mit Menschen anzufangen, die mehr Charaktere als Temperamente sind. Das Temperament aber der Geschöpfe, welche Zolas dichterische Welt bevölkern, ist ihre physische und tierische Triebkraft, die, allen Zwanges ledig und unverantwortlich, nur von Erblichkeit und Milieu bestimmt wird. Es ist klar, daß diese Temperamente zu Typen werden müssen je nach der Hauptleidenschaft, die sie beherrscht. Lassen wir einige dieser zolesken Volkstypen mit ihrem

[167]) E. Zola: *Préface à l'Assommoir.*

heftigen Gebärdenspiel und ihrer rauhen Ausdrucksweise an unserem geistigen Auge vorüberziehen.

Da finden wir Coupeau, den Typ des Pariser Arbeiters. Trotz seines drolligen Spotts, »sa drôlerie gouailleuse«, ist er in seiner Jugend sehr nüchtern und fleißig und lebt lange Jahre mit Gervaise Macquart in glücklicher Ehe. Doch plötzlich macht sich als Folgeerscheinung eines Unfalles die Erbmasse seines Vaters geltend: alle Energie in ihm erlischt, die ihn befallende Haltlosigkeit führt ihn dem Alkoholteufel in die Arme und vernichtet allmählich sein physisches Dasein:

«Les joues creuses, les yeux dégoutants, l'ancien zingueur passe courbé, vacillant, vieux comme les rues. Il est devenu sourd d'une oreille, sa vue baisse, puis ce sont des paralysies partielles.» [168])

«Agé 44 ans, Coupeau finit par mourir à l'asile Sainte-Anne dans un dernier accès de folie alcoolique.» [169])

Ein anderer volkstümlicher Typ ist Etienne Lantier, ein Arbeiter des nord-französischen Kohlen- und Industriegebietes, der seine Kameraden an Intelligenz und Ehrgeiz übertrifft und dem es infolgedessen leicht gelingt, sich zum Streikführer gegen die verhaßten Kapitalisten aufzuschwingen:

«Une prédisposition de révolte le jette à la lutte du travail contre le capital; il veut fonder à Montsou une section de l'Internationale pour dicter des lois aux patrons.» [170])

Er verachtet den Trunk und die Dirnen und würde alles für die Gerechtigkeit hingeben, könnte er nur den Bourgeois hinwegfegen. Schlecht verdaute Studien der verschiedenen sozialistischen Systeme geben ihm den Rest, verwirren seine Ideen vollkommen und blähen dazu seine Eitelkeit auf, trotz seines Mangels an eigentlicher Bildung:

«Ce malaise, pourtant, est fugitif; sa vision de chef populaire le remet d'aplomb, il aperçoit Montsou à ses pieds, Paris dans un lointain brouillard, la députation un jour, la tribune d'une salle riche où il ira foudroyer le bourgeois du premier discours prononcé par un ouvrier dans un Parlement.» [171])

Außer diesen Typen von extremem Temperament, das seine Träger notwendig zu vollständigem Glück und Erfolg oder zur Vernichtung führen muß, finden sich im Volke auch ausgeglichene Durchschnittsmenschen. Ein solcher ist der Vater Maheu in *Germinal*, den kräftigen Typus des guten Arbeiters und Familienvaters verkörpernd, der vernünftig und mit Wenigem zufrieden ist, reicht

---

[168]) *L'Assommoir:* S. 500.
[169]) ibid.: S. 566.
[170]) *Germinal:* S. 157.
[171]) ibid.: S. 255.

es nur aus, die Seinen schlecht und recht durchzubringen. Während des Streiks nimmt er den undankbaren Auftrag des Vermittlers zwischen Arbeitern und Kapitalisten an. Als Opfer der Pflichterfüllung fällt er schließlich unter den Kugeln der auf das Proletariat schießenden Soldaten.

Im Studium des einfachen Volkes erweist sich Blasco Ibáñez als getreuer Schüler Zolas: «il se plaît à l'étude sincère des milieux primitifs, où le vice, la pauvreté, l'ignorance jettent leurs racines vénéneuses et font épanouir d'inquiétantes fleurs» [172]). Ebenso wie Zola widerstreben Blasco Ibáñez sittlich und geistig verfeinerte Menschen; wie jener zieht er ihnen einfache, rauhe und heftige Wesen vor, die mehr ihren Instinkten folgen. Deshalb stellen seine Menschen auch durchaus das Volk und die Natur dar.

Da treten z. B. in *Flor de Mayo* die Brüder Pascualo und Tonet auf, beide Meisterwerke der Typengestaltung, die gleichzeitig die in den Werken des spanischen Autors immer wiederkehrenden Typen des Guten und Schlechten verkörpern.

«El mayor, Pascualet, era un retrato vivo de su padre. Grueso panzudo, carilleno, tenía cierto aire de seminarista bien alimentado, y los pescadores le llamaron el Retor, apodo que había de conservar toda su vida. . . . Pascualet fué como una madre para su hermano. Mientras la siña Tona atendía a la taberna en los primeros tiempos, que fueron los más penosos, el bondadoso muchacho cargaba con el hermanito, como una niñera cuidadosa. Si jugaba con los pilletes de la playa, era sin abandonar el arrapiezo, rabioso y pataleante, que le matirizaba la espalda y le pelaba el cogote con sus pellizcos. Por la noche, en el camarote estrecho de la barca-taberna, le correspondía siempre a Tonet el mejor sitio» [173]). Pascualet stellt also den Typ des Fleißigen dar, desjenigen, der sein Leben in getreuer Pflichterfüllung zubringt, der freudig seinem schweren Lebenserwerb nachgeht in Liebe zu Weib und Kind, um schließlich von denen, die er am meisten geliebt und für die er alles gewagt hat, grausam enttäuscht zu werden. Dann aber treibt ihn sein kräftiger Mannesinstinkt zur Rache; er straft den Betrüger mit dem Tode durchs Messer.

Sein Bruder Tonet dagegen ist das genaue Gegenteil, der Typ des faulen Egoisten, der auf anderer Kosten ein Schmarotzerleben führt:

«. . . Tonet, un muchacho enjuto, nervioso y dominante, cuyos ojos eran iguales a los de Tona . . . la siña Tona comenzó a mostrar su predilección por Tonet, criatura de gracia felina, que

---

[172]) Laurent Teilhade: »*V. Blasco Ibáñez*«, Hispania, Paris 1918, no. 1, S. 10.
[173]) *Flor de Mayo:* S. 56/57.

trataba a todos con sequedad é imperio, pero que tenía para su madre cariños de gatito travieso. La viuda entusiasmábase por este vagabundo de la playa, que a los siete años pasaba casi todo el día fuera de la barcaza, correteando con la granujería y volviendo al anochecer con las ropas rotas y agua y arena en los bolsillos» [174]).

Tonet bringt seine Jugend in süßem Nichtstun hin, indem er sich mit den Frauen seines Heimatortes amüsiert. Nachdem er, um seine Abenteurer- und Reiselust zu befriedigen, am Feldzuge nach Cuba teilgenommen hat, heiratet er bald nach seiner Heimkehr Rosario; er verschwendet das reiche Vermögen seiner Frau, um die danach mit Fußtritten zu behandeln. Schließlich ruiniert er noch seinen Bruder Pascualet, indem er ihn mit seiner Gattin Dolores betrügt. Doch die Gerechtigkeit bricht sich Bahn; er stirbt von der Hand seines Bruders, der ihn auf stürmischer See erdolcht.

Die beiden Typen des starken und schwachen Charakters trifft man in allen Valencianischen Romanen an. Blasco Ibáñez' Personen sind immer von primitiver und deterministisch festgelegter Psychologie; sie werden von nur einer einzigen Leidenschaft beherrscht, sie kämpfen für die Befriedigung ihrer Triebe und lassen fast immer ihrem Temperament die Zügel schießen.

Zolas Menschen sind von ihrer Erbanlage und dem sie umgebenden Milieu abhängig. Auch sie sind also äußeren Faktoren unterworfen; doch sind sie niemals vollkommen gut noch durchaus schlecht und entsprechen deshalb mehr der Wirklichkeit. Es sind gemischte, sich allmählich entwickelnde Temperamente, die die verschiedensten Seelenzustände durchlaufen und von Gewissenskonflikten heimgesucht werden. So sieht man Etienne Lantier zwischen dem Mitgefühl mit seinen Kameraden, denen er gern helfen möchte, und der Befriedigung seines persönlichen Ehrgeizes schwanken. In *Au Bonheur des Dames* hat Denise Baudu einen schmerzhaften inneren Kampf zwischen ihrer Liebe zu Octave Mouret und der Pflicht gegenüber den ihrer Fürsorge anvertrauten, kleinen Geschwistern durchzufechten.

Blasco Ibáñez' Menschen kennen dagegen keine Gewissenskonflikte; es sind fertige Charaktere, für die es keine inneren Kämpfe gibt, denn sie sind zu kräftig, zu männlich, aber auch etwas zu einfach. Andererseits darf man Blasco Ibáñez aber auch nicht vorwerfen, daß er des künstlerischen Feingefühls entbehre. Joaquín Ortega ist als Kenner der spanischen Volksseele berufen, diese Frage zu entscheiden:

---

[174]) *Flor de Mayo:* S. 57/58.

«Tales caracteres pertenecen a la fama de la Huerta valenciana, la región de los amores y de los odios definitivos.» [175])

b) Der Kampf ums Dasein.

Das Problem, welches das Dasein der Menschen Blasco Ibáñez' erfüllt, ist der Existenzkampf, der allgemeine und furchtbare Kampf, den die Menschen gegen die die Nahrung liefernde Erde und gegen die Konkurrenz ihrer Mitmenschen zu führen haben, um ihr Leben zu fristen. Blasco Ibáñez nennt ihn an vielen Stellen seiner Werke »la lucha por la vida«. Es versteht sich, daß der Daseinskampf die Hauptsorge seiner Menschen ist, die ja zumeist den ärmeren Bevölkerungsschichten angehören. Auch darin zeigt Blasco Ibáñez wieder eine enge Verwandtschaft mit Zola, der hauptsächlich das Leben des Proletariats behandelt und somit naturgemäß dieselben Probleme angeschnitten hatte; sie unterscheiden sich dadurch, daß Liebe und sexuelle Fragen, die für Blasco Ibáñez von untergeordneter Bedeutung sind, bei Zola eine tiefgreifende Wirkung auf das Leben ausüben. Nach Zamacois' richtigem Urteil ist Blasco Ibáñez einer der Autoren, «que al asomarse a la realidad sólo ven su gran gesto trágico, su desesperación, sus miserias, sus injusticias y el inmenso clamoreo de rabia y de dolor que arranca a la humanidad el trabajo de vivir.» [176])

Dieser Kampf ums Dasein ist das in allen Werken Zolas und Blasco Ibáñez' wiederkehrende Thema, denn sie stellen beide im wesentlichen die moderne Aktivität des kapitalistischen Zeitalters dar, also einer Phase, in der das Leben härter geworden ist als in allen vorangehenden. Die Konkurrenz unter den Einzelnen ist schärfer geworden, weil die Armut mehr denn je als ein grausames Los erschien und die Möglichkeiten, reich zu werden, mit der Unsicherheit und dem Wechsel des Besitzes sich sogar vermehrten. Es wütet die Gewinnsucht bei den einen, der Kampf um die nackte Existenz bei den anderen, sowohl in den Rougon-Macquart wie in den Valencianischen Romanen.

Doch betrachten wir vergleichsweise einige dieser den Kampf ums Dasein versinnbildlichenden Kämpfergestalten!

Im *Assommoir* sieht man Gervaise Macquart mit dem heißen und einzigen Wunsche arbeiten, ihr übrigens nicht allzu hohes Ideal zu verwirklichen:

---

[175]) J. Ortega: *V. Blasco Ibáñez,* University of Wisconsin Studies, Madison 1924, S. 218.

[176]) E. Zamacois: *Mis Contemporáneos: V. Blasco Ibáñez,* Madrid 1910, S. 101.

«Mon idéal, ce serait de travailler tranquille, de manger toujours du pain, d'avoir un trou un peu propre pour dormir, vous savez, un lit, une table et deux chaises, pas davantage . . . Ah, je voudrais aussi élever mes enfants, en faire de bons sujets, si c'était possible . . . Il y a encore un idéal, ce serait de ne pas être battue, si je me remettais jamais en ménage; non, ça ne me plairait pas d'être battue . . . Et c'est tout, vous voyez, c'est tout . . .» [177])

Nachdem Gervaise sich eine Wäscherei eingerichtet hat, macht sie sich tapfer an die Arbeit und empfindet eine kindliche Freude, als sie ihren Traum endlich in die Tat umgesetzt hat. Doch das Zusammenleben mit einem unwürdigen Gatten, dessen beständige Trunkenheit sie anekelt, und das Erscheinen eines ehemaligen Geliebten, der wieder von ihr Besitz ergreifen möchte, läßt sie daran verzweifeln, überhaupt jemals glücklich zu werden. Sie verliert sich selbst allmählich in Nichtstun und Alkoholgenuß, unterliegt endgültig im Daseinskampfe und endet in äußerstem Elend.

In *Germinal* stellen die Maheu den Urtyp der hart um das Existenzminimum ringenden Bergarbeiterfamilie dar. Zola schildert uns die kargen Existenzmittel der Arbeiterfamilie, die Schwierigkeiten des täglichen Lebens, die niedrigen Löhne, das materielle und moralische Elend des Proletariats. Der Familienvater Toussaint Maheu, Bergmann wie seine Vorfahren, ist stolz auf sein Handwerk:
«Maheu est un bon ouvrier, il ne boit pas, il adore ses petits, et fait gentiment la dînette avec eux.» [178]) «Les salaires sont tellement bas qu'on doit vivre à dix avec neuf francs par jour, et ce maigre salaire est disputé rudement dans l'étouffement des ténèbres, dans les crampes des attitudes forcées, dans l'eau qui ruisselle, dans l'air qu'empoisonnent la fumée des lampes, la pestilence des haleines, l'asphyxie du grison.» [179])

Doch bald wird er von Lantier für die sozialistischen Doktrinen gewonnen: «il se demande pourquoi on est condamné à un travail de vraies brutes qui ne vous donne même pas de viande à manger.» [180])

Als Abgesandter seiner Genossen sagt er im Hause des Direktors frei heraus, was sie alle auf dem Herzen haben. Er schildert ihr Elend, die harte Arbeit, die ausgehungerten Frauen und Kinder, die zu Hause nach Brot schreien; er erinnert an die letzten überaus niedrigen Lohnzahlungen, an die durch Strafen und

[177]) *L'Assommoir:* S. 41.
[178]) *Germinal:* S. 162.
[179]) ibid.: S. 53.
[180]) ibid.: S. 185.

Streiks aufgezehrten Wochenlöhne. Doch die Regie hat kein Verständnis und Mitleid. Maheu und seine Arbeitskameraden werden geradezu in den Ausstand hineingetrieben:
«Crever pour crever, ils préfèrent crever à ne rien faire; ce sera la fatigue de moins.» [181]) «Et c'est alors la triste grève de Montsou, qui, après de longues semaines de famine, de froid, de sourdes révoltes, va être noyée dans le sang. Maheu s'est vu rendre son livret, la Compagnie ne veut plus de lui.» [182])

Als die Bergleute sich vor den militärisch besetzten Gruben zusammenrotten, fällt Toussaint Maheu als eines der Opfer unter den Kugeln der Soldaten. Seine Familie bleibt im Elend zurück, und seine tapfere Frau ist im Alter von vierzig Jahren gezwungen, selbst in die Grube einzufahren, um das letzte ihr verbliebene Kind durchzubringen.

Doch Zola zeigt den Kampf ums Dasein nicht immer von dieser niederdrückenden Seite. In *Au Bonheur des Dames,* dem „Gedicht der modernen Aktivität", zeigt er uns die Kampfesfreude, die zu immer neuem Handeln anstachelt. Octave Mouret symbolisiert den kräftigen und optimistischen Typ des erfolgreichen Geschäftsmannes. Er ist Baccalaureus, doch hat er sein Diplom unbeachtet zur Seite geschoben. Durch seine Heirat mit Mme. Hédouin hat er sich ein Vermögen erworben und die Laufbahn des kommerziellen Spekulanten eingeschlagen. Siegen oder untergehen, ist seine Parole. Octave Mouret ist es gelungen, ein riesiges Warenhaus zu errichten, dessen finanzielle Übermacht die anderen Kaufleute zwingt, ihre Preise immer weiter herabzusetzen. So vernichtet er den gesamten Kleinhandel, der nicht mehr fähig ist, der Konkurrenz dieses Ungeheuers mit seinen alles überschwemmenden, billigen Riesenausverkäufen zu trotzen:
«Octave garde une gaieté triomphante, une certitude des millions, en homme adoré des femmes qu'il exploite et qui ne peut être trahi.» [183])

Das ist der Triumph der modernen Aktivität über den Handel alten Stils, der nicht mehr mit dem Tempo der modernen Zeit Schritt zu halten versteht.

Blasco Ibáñez selbst ist der geborene Kämpfer. Er haucht seinen Personen seinen eigenen Kampfesgeist ein, er zeichnet Menschen der Tat in Kampf und Streit, zu deren Charakterisierung er gern Ausdrücke gebraucht wie: «era todo un hombre», «tan hombre como el que más» oder gar «el hombre más hombre.» [184])

---

[181]) *Germinal:* S. 244.
[182]) ibid.: S. 421.
[183]) *Au Bonheur des Dames:* S. 41.
[184]) F. Vézinet: *Les Maîtres du Roman Espagnol Contemporain,* Paris 1907.

Einer der kräftigsten Kämpfertypen ist Pascualet, der „Retor" aus *Flor de Mayo*, ein Fischer, der den Stürmen des Mittelmeeres trotzt, um die Seinen zu ernähren und der See ein Almosen an Wohlstand abzujagen. Schon früh trägt er sich mit dem Gedanken, ein eigenes Schiff zu besitzen. Doch viele Jahre werden noch dahinfließen, bis er sich das Geld für den Ankauf einer Barke erspart hat. Da kommt ihm eine Idee: Wenn er es mit dem Schmuggel versuchte! Andere sind reich dabei geworden! Man setzt sich allerdings der Gefahr aus, von den Zollbeamten abgefaßt zu werden. Doch was tut's? Für einige Duros verschafft sich der Retor ein altes, schon zu Dreivierteln verfaultes Boot, das er wieder in Stand setzt, so gut es eben gehen will. Dann wirbt er eine Mannschaft an, und fort geht die halsbrecherische Fahrt nach Cap Alger. Auf der Rückkehr bricht ein furchtbarer Sturm aus. Das Schiff ist dem Ungestüm des Meeres kaum gewachsen, und obendrein wird es noch von einem Zollkutter verfolgt. Ergibt man sich? Gott bewahre! Ruhig und gefaßt steht der Retor am Steuer und gibt seine Befehle. Er bringt die Zöllner auf eine falsche Spur und entkommt dem Unwetter. Durch seine Kaltblütigkeit triumphiert er über Elemente und Menschen. Und als er sich auf das schändlichste von derjenigen getäuscht weiß, für die er sein Leben gewagt hat, ist er mutig genug, seinen Schmerz in den Wogen des Meeres zu ertränken, auf dem er gekämpft und gelitten hat.

Die fesselndste Kämpfergestalt jedoch, das Meisterwerk dieses Typs, hat Blasco Ibáñez in der Person des tío Batiste geschaffen (*La Barraca*). Batiste ist ein eigenwilliger Bauer mit den Muskeln eines Athleten, der zum Kampf geboren scheint. Er nimmt das fluchbeladene Land in Pacht, auf dem einst ein Bauer von seinem Pachtherrn zugrunde gerichtet worden, und trotzt der Rache und dem Boykott einer ganzen Gemeinde. Er schuftet von früh bis spät, um die materiellen Interessen seiner Familie und sein Recht auf Arbeit zu verteidigen. Die Nachbarn fürchten, daß Batiste ihnen durch seinen Eifer schaden wird, weil er die Grundbesitzer bei reicheren Erträgen zur Erhöhung der Pachtgelder ermutigen könnte. Deshalb wüten sie gegen ihn. Seine Kinder kehren niemals von der Schule zurück, ohne Spuren von Hieben, zerkratzte Gesichter und zerrissene Hosen aufzuweisen. In der Seidenfabrik belästigen die Arbeiterinnen seine Tochter. Schließlich muß er sich gefallen lassen, daß man ihn sogar bedroht. Das Übel nimmt von Tag zu Tag zu. Er leidet darunter, weil er mit den Nachbarn auf gutem Fuße stehen möchte, doch fürchtet er sie nicht. Nun verweigert man ihm sogar unter nichtigen Vorwänden das die Vega befruchtende Wasser, indem man die Kanäle sperrt. Was soll er tun? Die heiße valencianische Sonne trocknet den Boden aus.

Wird es also um die zukünftige Ernte geschehen sein? Nein, das Übelwollen der Menschen soll den Sieg des kühnen Pflügers über die Natur nicht vereiteln. Eines Abends begibt sich Batiste mit festem Schritt auf sein Feld, öffnet die verbotene Schleuse, und das Wasser ergießt sich befruchtend über das schmachtende Erdreich. Seine herkulische Gestalt strafft sich in ihrer ganzen Kraft und Größe; furchtlos und doch ohne Prahlerei, das Gewehr in der Hand, bleibt sein Blick auf dem Dorfe, seinen Nachbarn und Feinden haften.

Es finden sich noch zahlreiche Kämpfertypen in Blasco Ibáñez' Werken. Man denke nur an Toni aus *Cañas y Barro,* den zähen Arbeiter, der die unfruchtbare und nutzlose Lagune in kulturfähigen Boden umwandeln will, indem er aus fernen Gegenden gute Erde herbeifährt. In seinem eitlen, erfolglosen Bemühen mutet er fast wie eine Don Quijote-Gestalt an, die gegen unüberwindliche Kräfte, gegen Windmühlen anzurennen versucht.

c) Die proletarische Masse und der Sozialismus:

Die beiden Romanschriftsteller gleichen sich nicht nur in der Schöpfung ähnlicher Typen, die den Existenzkampf des Individuums symbolisieren, sie wissen diesen selben Kampf auch als das Lebensproblem der Kollektivität aufzuzeigen. So werden Zola und Blasco Ibáñez zur Propagierung der Ideen des extremen und wurzellosen Sozialismus, des Kommunismus, geführt.

Man kann Zolas Werke als soziologische Epen bezeichnen:
«Zola a le don de mouvoir les masses, les foules: il est sans égal pour tout ce qui est confus et démesuré, la cohue des rues, une réunion de courses, une grève, une émeute.» [185])

Alle Teile aus *Germinal,* die Gesamtleben und Kollektivseele der Bergleute versinnbildlichen, bieten Erstaunliches an epischer Breite. In dem Gemälde, welches die nächtliche Bergarbeiterversammlung im Walde von Vandamme darstellt, hat Zola das Meisterwerk dieses Genres geschaffen:
«Dans le pays entier, par les routes, par les sentiers de la plaine rase, c'était depuis le crépuscule, un long acheminement, un ruissellement d'ombres silencieuses, filant isolées, s'en allant par groupes, vers les futaies violâtres de la forêt . . . Maintenant, les chemins devenaient obscurs, on ne distinguait plus cette foule en marche qui se glissait au même but, on la sentait seulement, piétinante, confuse, emportée d'une seule âme. Entre les haies, parmi

[185]) G. Lanson: *Hist. de la Litt. Franç.,* Paris 1909, S. 1081.

les buissons, il n'y avait qu'un frôlement léger, une vague rumeur des voix de la nuit.» [186]) — «Près de trois mille charbonniers étaient au rendez-vous, une foule grouillante, des hommes, des femmes, des enfants, emplissant peu à peu la clairière, débordant au loin sous les arbres; et des retardataires arrivaient, toujours, le flot des têtes, noyé d'ombre, s'élargissait jusqu'aux taillis voisins. Un grondement en sortait, pareil à un vent d'orage, dans cette forêt immobile et glacée.» [187])

In Form einer dichterisch inspirierten Vision versteht Zola dem Zusammengehörigkeitsgefühl, der Solidarität lebendigen Ausdruck zu verleihen, die alle diese elenden und ausgehungerten Bergleute beseelt, nachdem sie die agitatorische Ansprache Etienne Lantiers angehört haben:

«Une acclamation roula jusqu'à lui, du fond de la forêt . . . Et c'était sous l'air glacial, une furie de visages, des yeux luisants, des bouches ouvertes, tout un rut de peuple, les hommes, les femmes, les enfants, affamés et lâchés au juste pillage de l'antique bien dont on les dépossédait. Ils ne sentaient plus le froid, ces ardentes paroles les avaient chauffés aux entrailles. Une exaltation religieuse les soulevait de terre, la fièvre d'espoirs des premiers chrétiens de l'Eglise, attendant le règne prochain de la justice . . . Quel rêve! être les maîtres, cesser de souffrir, jouir enfin!» [188])

Wie man sieht, verbirgt Zola nicht sein tiefes Mitgefühl mit dem Elend und den Leiden des Volkes. Die regierenden und besitzenden Klassen macht er für die ungesunden sozialen und wirtschaftlichen Zustände des Zweiten Kaiserreichs verantwortlich. Obwohl der Schriftsteller für soziale Ideen eintritt, so ist er doch nicht fanatischer Anhänger eines fest umrissenen sozialistischen Systems; vielmehr streift er z. B. in *Germinal* alle Richtungen des Sozialismus, indem er in der Gestalt Rasseneurs den Typus des gemäßigten und vernünftigen Sozialisten, in der Souvarines den des russischen Anarchisten, des Kämpfers für die „Weltrevolution" darstellt. Seine eigenen Ideen hat Zola Etienne Lantier eingegeben, der sich einem humanitären, ein wenig verschwommenen Kommunismus voll unerreichbarer Illusionen nähert. Seine Hauptgedanken sind in der von diesem an die Protestversammlung der Bergleute gerichteten Anklagerede enthalten:

«Dès lors, Etienne chevauchait sa question favorite, l'attribution des instruments de travail à la collectivité, ainsi qu'il le répétait dans une phrase dont la barbarie le grattait délicieusement. Chez

[186]) *Germinal:* S. 292.
[187]) *Germinal:* S. 293.
[188]) ibid. S. 298.

lui, à cette heure, l'évolution était complète. Parti de la fraternité attendrie des catéchumènes, du besoin de réformer le salariat, il aboutissait à l'idée politique de le supprimer. — Depuis la réunion du Bon-Joyeux, son collectivisme, encore humanitaire et sans formule, s'était raidi en un programme compliqué, dont il discutait scientifiquement chaque article. D'abord, il posait que la liberté ne pouvait être obtenue que par la destruction de l'Etat. Puis, quand le peuple se serait emparé du gouvernement, les réformes commenceraient: retour à la commune primitive, substitution d'une famille égalitaire et libre à la famille morale et oppressive, égalité absolue, civile, politique et économique, garantie de l'indépendance individuelle grâce à la possession et au produit intégral des outils de travail, enfin instruction professionelle et gratuite, payée par la collectivité. Cela entraînait une refonte totale de la vieille société pourrie; il attaquait le mariage, le droit de tester, il réglementait la fortune de chacun, il jetait bas le monument inique des siècles morts d'un grand geste de son bras, toujours le même, le geste du faucheur qui rase la moisson mûre; et il reconstruisait ensuite de l'autre main, il bâtissait la future humanité, l'édifice de vérité et de justice, grandissant dans l'aurore du vingtième siècle . . . rien n'était plus facile que la réalisation de ce monde nouveau.» [189])

Blasco Ibáñez hat es ebenso wie Zola meisterhaft verstanden, den Bewegungen der Volksmassen epische Größe zu verleihen. Doch dient ihm die Masse nicht nur, wie es bei Zola der Fall ist, dazu, die sozialen Forderungen des Proletariats zu propagieren, sondern auch, um seinen Lesern ein lebhaftes Bild von den Sitten und Traditionen des valencianischen Volkes zu malen. Diese verschiedene Auffassung der beiden Schriftsteller erklärt sich durch die Tatsache, daß Zola dem Menschen der Zivilisation, dem Städter und Industriearbeiter, näher steht, während Blasco Ibáñez mehr dem Naturmenschen der valencianischen Huerta verwandt ist.

Was die Szenen aus dem Volksleben, „das zoleske Gewimmel der Massen" angeht, so erinnere man sich nur an die farbenprächtigen Volksfeste und Monstreszenen aus dem Leben der Bauern und Fischer in sämtlichen Romanen der Valencianischen Romanserie.

Eines jener lebensvollen Bilder, in denen Blasco Ibáñez dem Leben der Masse, der Volkskollektivität, in beredter Weise Gestalt verliehen hat, ist das der Fronleichnamsprozession in *Arroz y Tartana*. Der Leser wird sich selbst unter das Menschengewoge der der Prozession beiwohnenden Valencianer versetzt fühlen, so lebhaft ist die Darstellung:

---

[189]) *Germinal:* S. 297/98.

«La plaza era un mar multicolor de cabezas. Los balcones estaban adornados con antiguas colgaduras de sólidos colores, las bocacalles vomitaban sin cesar nuevos grupos en el compacto gentío, y los pájaros que anidaban en los árboles del Mercado huían ante la granujería que, montada en las ramas, silbaba y gritaba a los de abajo, con la confianza del que está en su propia casa. El sol del verano caldeaba la muchedumbre, por entre la cual paseaban las chiquillas despeinadas y en chancla, con el cántaro en la cadera, pregonando el agua fresca, y los mocetones de brazos hercúleos y arremangados, con pañuelo de seda en la cabeza, sosteniendo a pulso las pesadas heladoras y ofreciendo a gritos la horchata y el agua de cebada.» [190])

In gleicher Weise wie Zola ist Blasco Ibáñez aber auch von sozialistischen Ideen durchdrungen. Er ist von Zorn und ungeheuerer Verachtung für den bestehenden Zustand der Dinge erfüllt und legt als fanatischer Demokrat und Republikaner alle sozialen Übel der monarchischen Regierungsform zur Last. Wie sein französischer Meister verbirgt Blasco Ibáñez niemals seine Feindseligkeit gegen die besitzenden Klassen und seine Sympathien für die unterdrückten Volksmassen. An mancherlei Stellen seiner Romane schildert er das Elend des Volkes und erhebt Anklage gegen die oberen Schichten, ohne allerdings selbst Reformvorschläge zu machen.

Eine symbolhafte Gestalt, die die Feindschaft der Unterdrückten gegen die Schmarotzer verkörpert, die die Früchte ihrer Arbeit mühelos einheimsen, ist die tía Picores, die Ahnfrau eines alten Fischergeschlechtes, die bei der Nachricht von der Katastrophe, der ihre Söhne zum Opfer gefallen, in wilde Drohungen gegen die verhaßte Bourgeoisie ausbricht:

«Y en lo alto, dominándolos a todos, estaba la tía Picores, erguida y soberbia como la venganza, indiferente a todos los dolores, con las faldas ondeantes como una bandera azotando sus piernas. — Ya no enseñaba el puño al mar. Le volvía la espalda con desprecio, pero amenazaba a alguién que estaba tierra adentro, a la torre del Miguelete, que alzaba a lo lejos su robusta mole sobre la masa de tejados de la ciudad. — Allá estaba el enemigo, el verdadero autor de la catástrofe. Y el puño de la bruja del mar, hinchado y enorme, siguió amenazando a la ciudad, mientras su boca vomitaba injurias.»

«¡Que viniesen allí todas las zorras que regateaban al comprar en la Pescadería! ¿Aún les parecía caro el pescado? . . . ¡A duro debía costar la libre!» [191])

[190]) *Arroz y Tartana:* S. 230.
[191]) *Flor de Mayo:* S. 264, auch in Greiners Diss. S. 39 zitiert.

In seiner Verteidigung der Interessen des Proletariats geht Blasco Ibáñez so weit, daß er den Staat auf das heftigste angreift. Er selbst propagiert kommunistische Ideen, einen humanitären Kommunismus, der dem Zolas nahekommt, aber im Gegensatz zu jenem jeglicher, wenn auch nur theoretischen, staatsaufbauenden Tendenzen ermangelt.

In *Cañas y Barro* macht der spanische Autor den tío Paloma zu seinem Wortführer in Bezug auf den Eigentumsbegriff:
«Cuando el tío Paloma fué hombre, y muerto su padre se vió dueño de la barraca y dos barcos, ya no existían duques de la Albufera, sino bailíos, que la gobernaban en nombre del rey su amo; excelentes señores de la ciudad que nunca venían al lago, dejando a los pescadores merodear en la Dehesa y cazar con entera libertad los pájaros que se criaban en los carrizales . . . Se pescaba y cazaba al mismo tiempo sin miedo a guardas ni multas . . . Todo era del rey, y el rey estaba lejos. No era como ahora que la Albufera pertenecía al Estado (¡quién sería este señor!) y había contratistas de la caza y arrendatarios de la Dehesa, y los pobres no podían disparar un tiro ni recoger un haz de leña sin que al momento surgiese el guarda con la bandera sobre el pecho y la carabina apuntada.» [192])

Blasco Ibáñez stimmt durchaus mit Zola in dem Urteil überein, daß es die Schuld des Staates sei, wenn alle Geschäfte im Argen liegen, eine Meinung, die er den señor Cuadros, Eigentümer der Tuchhandlung zu den „Drei Rosen", aussprechen läßt:
«Mal iba todo, y la culpa la tenía el gobierno, un puñado de ladrones que no se preocupaban de la suerte del país.» [193])

Nach dieser Untersuchung über die von Zola und Blasco Ibáñez behandelten Themen, die uns ihre gleiche Vorliebe für das Leben des Volkes und seinen Existenzkampf, ihre gleiche Sympathie für die breite Volksmasse und ihre sozialistischen Ideen erkennen ließ, müssen wir einräumen, daß Blasco Ibáñez tief von Zolaschen Ideen durchdrungen ist, obwohl er rein äußerlich immer spanisches Milieu und spanischen Volkscharakter beibehält.

6. *Die Weltanschauungen Zolas und Blasco Ibáñez'.*

Schließlich bleibt uns noch zu untersuchen, ob Zola Einfluß auf die gesamte Weltanschauung, auf die Einstellung unseres spanischen Autors zu den letzten Zwecken und Problemen des menschlichen Lebens gewonnen hat.

---

[192]) *Cañas y Barro:* S. 29.
[193]) *Arroz y Tartana:* S. 27.

Der Ansicht von A. Greiner, „eine Gegenüberstellung beider „Weltanschauung" könnte allein gewonnen werden als aufbauend auf der eingehenden Darstellung des gesamten Wesens und der sämtlichen Werke Blasco Ibáñez' sowie Zolas" (Diss. S. 4) möchte ich entgegenhalten, daß die menschlichen und literarischen Persönlichkeiten der beiden Schriftsteller viel zu sehr aus einem Gusse sind, als daß man einen Wandel ihrer „Weltschau" von dem einen zum nächsten Werke annehmen müßte. Außerdem stellen die gründlich behandelten Valencianischen Romane und die Rougon-Macquart den bedeutendsten Teil ihres Schaffens dar.

Will man einen richtigen Einblick in Zolas Auffassung vom menschlichen Leben gewinnen, so hat man lediglich seine philosophischen Theorien über den naturalistischen Roman mit ihrer Verwirklichung in den *Rougon-Macquart* zu vergleichen, will ihr Schöpfer doch das gesamte menschliche „Leben regulieren", den „Determinismus der menschlichen und gesellschaftlichen Phänomene" aufdecken.

Obgleich Zola der Erfinder, „der Vater des französischen Naturalismus" ist, fühlt er sich nur in bescheidenem Maße als Neuerer. Er erkennt Taine als seinen philosophischen Meister an und gründet sein Werk auf dessen Theorie von „Rasse, Milieu und Moment"; er erweitert die naturalistische Tendenz seiner Einstellung durch die Vererbungslehre des Arztes Claude Bernard. Wie wir gesehen haben, verfährt Zola in der Übernahme dieser Lehre sehr mechanisch, indem er einfach das Wort „Mediziner" durch das Wort „Romancier" ersetzt. Alle seine Theorien hat er in seinem *Roman Expérimental* niedergelegt, den er mit dem Stolz und der Mäßigung eines Gläubigen abgefaßt hat, dem es unbegreiflich ist, wie man an seiner Lehre zweifeln kann. wenn man nur guten Willens ist.

Welches ist das wissenschaftliche Ziel des Schriftstellers?

Er will die Entwicklung des Lebewesens, der Species „Mensch" unter der Einwirkung der umgebenden Lebensbedingungen und seiner durch die Erbmasse bestimmten, organischen Funktionen beobachten: «l'homme physiologique, déterminé par le milieu, agissant sous le jeu de tous ses organes.» [194])

Trotzdem läßt er das Leben der Seele nicht völlig außer Acht; die Seele geht nach seiner Ansicht eine Einheit mit dem Körper ein, indem beide in das Temperament zusammenfließen: «Physiologie, psychologie, cela ne signifie rien: l'une a pénétré l'autre; toutes deux ne sont qu'une aujourd'hui; le mécanisme de l'homme aboutissant à la somme totale de ses fonctions.» [195])

[194]) E. Zola: *L'Oeuvre*, S. 209.
[195]) ibid.: S. 210.

Zola ist in dem festen Glauben befangen, wissenschaftliche Arbeit zu leisten, »n'apercevant pas la différence qui existe entre une expérience scientifiquement conduite dans un laboratoire de chimie ou de physiologie, et les prétendues expériences du roman où tout se passe dans la tête de l'auteur, et qui ne sont en fin de compte que des hypothèses plus ou moins arbitraires.« [196])

Durch seine Einheit von Seele und Leib entzieht Zola seinen Menschen bewußt die freie Willensbestimmung. In seinem Vorwort zu *Thérèse Raquin* hat er 1868 diese Absicht offen ausgesprochen:

«J'ai voulu étudier des tempéraments et non des caractères . . . J'ai choisi des personnages souverainement dominés par leurs nerfs et leur sang, dépourvus de libre-arbitre et entraînés à chaque acte de leur vie par les fatalités de leur chair.»

So ist *Thérèse Raquin* die mitleidlose Geschichte zweier menschlichen Bestien und nichts weiter. Thérèse und Laurent sind zwei Wesen, die von ihrer Leidenschaft zum Ehebruch und Totschlag getrieben werden; von Wollust, Angst und Verzweiflung getrieben, enden sie schließlich durch Selbstmord. Sie besitzen keine Seele, sind also weder schuldig noch überhaupt zur Besserung fähig.

Wenn Zola seine Theorien ernst nehmen und immer durchführen würde, so dürfte er nichts „Menschliches" verurteilen, und ferner müßte er jede Höherentwicklung des Menschengeschlechtes für unmöglich halten, also folgerichtig in vollkommenem Pessimismus verharren.

Diesen Pessimismus zeigt uns Zola tatsächlich im *Assommoir*. Gervaise Macquart ist keine seelenlose Bestie, doch hat sie den willenlosen Charakter ihrer Mutter geerbt, und diese war eine notorische Trinkerin:

«Elle n'a pas de volonté, se laissant aller où on la pousse, par crainte de causer de la peine à quelqu'un.» [197])

Obgleich sie sonst fleißig arbeitet, bringt sie weder die Energie auf, Coupeau, ihren Trunkenbold von einem Ehemann, in Ordnung zu bringen, noch ist sie imstande, ihrem früheren Geliebten Auguste Lantier zu widerstehen, der wieder Besitz von ihr ergreifen und ihre Schwäche ausnutzen möchte. Nachdem das verderbliche Milieu ihr den ersten Anstoß gegeben hat, wird sie haltlos, verfällt mehr und mehr ihren blutmäßig determinierten Erbanlagen und beschließt ihr anfangs verhältnismäßig glückliches Leben in Armseligkeit und äußerstem Elend.

---

[196]) G. Lanson: *Hist. de la Litt. Franç.*, S. 1097.
[197]) *L'Assommoir:* S. 57.

Doch wie kann Zola auf die Wirkung seines eigenen Werkes, auf bewußtes dichterisches Schaffen und die Besserung des Individuums hoffen, wenn er den Mechanismus des Menschen unabänderlichen Gesetzen unterworfen glaubt und jede freie und individuelle Seelentätigkeit leugnet? Und er selbst als Individuum will doch etwas Neues und Großes hervorbringen, ein riesiges Kunstwerk wie die Rougon-Macquart, das aber nicht nur Kunstwerk sein, sondern den Fortschritt der Menschheit bewirken soll! Anders könnte man den begeisterten Ausruf von Sandoz, in dem sich der Autor selbst verkörpert, nicht verstehen:
«Oui, on verra, on verra la littérature qui va germer pour le prochain siècle de science et de démocratie!» [198])

Der tiefe Widerspruch seines Denkens liegt in dem Problem, wie er die Lehre von einem durch Vererbung und Milieu ausschließlich bestimmten Individuum mit der Hoffnung auf eine Höherentwicklung des Menschen in Übereinstimmung bringen will.

Wir haben gesehen, daß einige seiner Romane, vor allem *L'Assommoir* und *La Bête Humaine*, eine durchaus pessimistische Lebenseinstellung zur Schau tragen; doch wenn man die Serie der Rougon-Macquart als Ganzes nimmt und die von Zola verfolgten Ziele berücksichtigt, wird man nicht umhin können zuzugeben, daß sich trotz allem ein starker und fester Glaube, der Glaube des Meisters an das Gute im Menschen und in der Natur, sieghaft in ihnen Bahn bricht und die Mächte des Geschicks zuletzt zunichte machen möchte. Zuweilen gelingt es nämlich Zola, die Persönlichkeit, allen Widerständen zum Trotz, zu retten. Nicht alle seine Menschen unterliegen im Kampfe ums Dasein; eine gewisse Anzahl unter ihnen führen mithilfe ihrer Willenskraft und Seelengröße einen hartnäckigen, wenn auch oft vergeblichen Kampf gegen ihre kranken Erbanlagen, gegen den inneren Dämon, der ihre Existenz zu vernichten droht. Es bedeutet einen Widerspruch des Schriftstellers gegen seine eigenen „wissenschaftlichen" Theorien, wenn er diesen inneren Kampf des Individuums zum Hauptgegenstande vieler seiner Romane macht.

Da ist z. B. der Maler Claude Lantier in *L'Oeuvre*, den Zola ein «génie incomplet» nennt:
«Oui, ce devrait être cela, le déséquilibrement des nerfs, dont il souffrait, le détraquement héréditaire qui, pour quelques grammes de substance en plus ou en moins, au lieu de faire un grand homme, allait faire un fou.» [199])

---

[198]) *L'Oeuvre:* S. 210: zitiert nach V. Klemperer: *Gesch. d. fr. Lit.* V. Band, S. 117.
[199]) *L'Oeuvre:* S. 327.

Trotz seines Gebrechens ist Claude Lantier nicht Fatalist. Er kämpft, um sein selbst gestecktes Ziel zu erreichen, um das Werk zu schaffen, das sein Frauenideal verkörpern soll. Claude wird zum Begründer einer neuen, der naturalistischen Schule in der Malerei. Wie Zola selbst hat er eine hingebungsvolle Leidenschaft für Wahrheit und Natur. Wenn er am Ende doch in seinem Ringen unterliegt, so muß man ihm zugestehen, daß er die Wahrheit bis zum letzten Atemzuge gesucht und unter Einsatz aller Kräfte jedem Hindernis getrotzt hat. Daher ist er ein außergewöhnlicher Mensch, der einer höheren Gattung angehört, denn er hat die »bête humaine« in seinem Inneren tatsächlich niedergerungen.

Ebenso ist Eugène Rougon mehr als ein Temperament, man kann ihn wahrlich als einen Charakter, sogar einen sehr gefestigten Charakter ansprechen. Durch seine Teilnahme am Staatsstreiche Napoleons ist es ihm geglückt, bis zum Posten des Ministers des Inneren emporzusteigen. Er weiß aber, seine Begierden zu bezähmen und den Lockungen einer faszinierenden Frau zu widerstehen. Er geht manchen Freuden aus dem Wege und lebt arbeitsreiche Tage, immer nur sein einziges selbstgewähltes Ziel im Auge, nämlich der eigentliche Führer des gesamten Staates zu werden. Eugène Rougon ist also ein Mensch, der weder von seinen Erbanlagen noch von den Umständen aus der Bahn geworfen wird.

Man sieht, daß Zola ein zu scharfer Beobachter der Wirklichkeit war, um seinem theoretischen Pessimismus stets treu bleiben zu können. Andererseits muß man zugeben, daß in den *Rougon-Macquart* die Temperamente, die naturnotwendig tragisch enden, in der Überzahl sind gegenüber den Charakteren, die sich im Kampf ums Dasein gegen ihre üblen Erbanlagen und den nachteiligen Einfluß des Milieus zu behaupten wissen. Will man aber die in den Rougon-Macquart zum Ausdruck gebrachte pessimistische Welt- und Lebensanschauung richtig für die Beurteilung der Zolaschen Philosophie würdigen, so darf man nicht vergessen, daß der Romancier teilweise durch seine politischen Meinungen und Vorurteile sich zu dieser Einstellung genötigt sah; denn er wollte ja nicht nur Erblichkeitsbeziehungen untersuchen, sondern vor allem den Sturz eines verderbten Reiches darstellen, das er als fanatischer Republikaner aus ganzer Seele haßte. Dieser persönlichen Überzeugung wegen mußte Zola die Familie Rougon-Macquart, die symbolhafte Verkörperung dieses Kaiserreichs, mit pessimistischen Augen betrachten und ihr Schicksal demgemäß gestalten; nicht umsonst trägt ja der ganze Zyklus den Untertitel: «Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire.»

Zolas politische Überzeugung schließt aber nicht aus, daß er im Grunde genommen weltanschaulich Optimist war; denn er

glaubte fest daran, daß der unhaltbare Zustand der Dinge eines Tages doch überwunden würde, nicht zuletzt durch die reinigende Wirkung seiner Romane. Zola bringt seinen Optimismus, seinen Glauben an die „Wissenschaft" als Heilmittel aller persönlichen und sozialen Übel, unter nicht mißzuverstehender Anspielung auf sein Werk, folgendermaßen zum Ausdruck:
«Libre ensuite aux législateurs et aux moralistes de prendre mon oeuvre, d'en tirer des conséquences et de songer à panser les plaies que je montrerai.» [200])

Und schon in seinen ersten Plänen, die Zola 1868 entwarf, findet sich dieser Optimismus, dieser Glaube an den endlichen Sieg der Wahrheit:
«Je crois à un élan vers la liberté et la justice. Je crois que cet élan sera long à aboutir, tout en admettant qu'il peut conduire à un mieux. Mais je crois plutôt à une marche constante vers la vérité.» [201])

Zolas grundsätzlicher Optimismus wird uns am besten dargetan an den hoffnungsvollen Ausblicken, mit denen selbst seine pessimistischsten Romane, *La Terre* und *Germinal*, schließen. Als ein Prophet der ewigen Unvergänglichkeit des Lebens offenbart uns Zola seinen tiefwurzelnden Optimismus und seinen pantheistischen Glauben an die Allmutter Natur:
«Seulement est-ce qu'on sait? De même que la gelée qui brûle les moissons, la grêle qui les hache, la foudre qui les verse, sont nécessaires peut-être, il est possible qu'il faille du sang et des larmes pour que le monde marche. Qu'est-ce que notre malheur pèse, dans la grande mécanique des étoiles et du soleil? Il se moque bien de nous, le bon Dieu! Nous n'avons notre pain que par un duel terrible et de chaque jour. Et la terre seule demeure l'immortelle, la mère d'où nous sortons et où nous retournons, elle qu'on aime jusqu'au crime, qui refait continuellement de la vie pour son but ignoré, même avec nos abominations et nos misères.» [202])

Welche weltanschauliche Einstellung läßt sich aus Blasco Ibáñez' Kunstauffassung herauskristallisieren?

Wie wir wissen, hat Blasco Ibáñez nicht Gründer einer Schule sein wollen und infolgedessen kein festumrissenes literarisches Programm hinterlassen. In seinem Literaturbrief an Cejador y Frauca bemerkt er zu diesem Thema:
«Y como los temperamentos son variadísimos (afortunadamente para el arte, que no gusta de monotonías y repeticiones), de aquí

[200]) *Roman Expérimental:* S. 29.
[201]) Zitiert nach Klemperer, a. a. O., S. 125.
[202]) *La Terre:* S. 516.

que yo no crea gran cosa en las clasificaciones, escuelas y encasillados de cierta crítica.» [203])

Blasco Ibáñez, mehr Künstler und Ästhet als Soziologe, hat weder »documents humains« gesammelt noch sich vorgenommen, die Reaktionen des menschlichen Lebens experimentell zu untersuchen. Trotzdem entbehren seine Werke nicht vollkommen einer gewissen Philosophie, die von ihres Autors Einstellung zum menschlichen Leben und seinen Zielen und Zwecken zeugt.

Auf den ersten Blick erscheint Blasco Ibáñez' Weltanschauung durchaus optimistisch. Die Personen seiner Romane leiden kaum an ihren Erbanlagen, sie sind fast ausnahmslos Menschen von außergewöhnlicher Virilität und unverwüstlicher Lebenskraft. Wie unser spanischer Autor selbst, sind seine Helden Menschen der Tat, Menschen, die arbeiten, dulden und mit größtem Optimismus gegen die Mißgeschicke des Lebens sowie gegen persönliche Feinde ankämpfen. Doch trotz aller Anstrengungen unterliegen sie schließlich fast immer dem Milieu, den unvermeidlichen Lebensumständen, die sich als stärker erweisen als sie selbst. Sie vermögen ihrem Geschick, das ihnen vorausbestimmt scheint und immer von unendlicher Tragik ist, niemals zu entgehen.

Juanito (*Arroz y Tartana*) führt ein wahres Märtyrerleben. Er arbeitet ohne jegliche Belohnung für die Seinen, für die vergötterte Mutter und die verschwenderischen Schwestern, die ihn mit Undank lohnen. Sie verachten ihn wegen seiner einfachen Natürlichkeit, leben aber von seiner Hände Arbeit. Als er endlich das Glück in der Liebe zu einem ihn verstehenden, gleichgearteten jungen Mädchen gefunden zu haben glaubt, wird alles durch einen vollkommenen materiellen und moralischen Zusammenbruch zerstört. Juanito verliert seine gesamten Ersparnisse durch den betrügerischen Bankerott seines Bankiers und wird bei der Entdeckung des schamlosen Lebenswandels der über alles geliebten Mutter vollends vernichtet:
«. . . la degradación maternal era para él un golpe de muerte.» [204])

In *Flor de Mayo* begünstigt das Schicksal Tonet, den Schmarotzer und verworfenen Charakter, weit mehr als dessen Bruder Pascualet, einen zähen Arbeiter, aber etwas ahnungslosen Menschen. Tonet unterhält ehebrecherische Beziehungen zu seiner Schwägerin Dolores, von der er ein Kind hat, das Pascualet für sein eigenes Fleisch und Blut hält. Als er endlich den wahren Sachverhalt erfährt, tötet er seinen Bruder mit dem Dolche, und alle gehen in einer stürmischen Nacht auf dem sie verschlingenden

[203]) Cejador: a. a. O., S. 471.
[204]) *Arroz y Tartana:* S. 293.

Meere zugrunde. Die pessimistische Wahrheit über das Leben, das er zur Genüge kennengelernt hat, veranlaßt Pascualet zu den bitteren Worten:
«¿Había acaso peor tormento que seguir en el mundo? Ahora conocía él el engaño de la vida. La única verdad era la muerte, que nunca falta ni engaña.» [205])

Der Typ des männlichen Kämpfers »par excellence« ist Batiste (*La Barraca*), der unverschuldet unter dem Fluch zu leiden hat, welcher auf seinem Erdreich lastet. — Da er die Seinen zu ernähren hat, sieht er sich gezwungen, der abergläubigen Gemeinde, die ihn daran zu hindern sucht, zu trotzen. Er glaubt das Geschick durch seine fleißige Arbeit zu versöhnen. Allein, alle übrigen Bauern, wegen seiner übermenschlichen Anstrengungen noch ungehaltener, verbünden sich mit seinem Todfeinde Pimentò, einem Taugenichts und Trunkenbold. Man ärgert ihn, wo man kann, hängt ihm Prozesse an, tötet sein Arbeitspferd und verprügelt seine wehrlosen Kinder. Auf äußerste gereizt, erschießt er seinen Gegner in einer finsteren Nacht, doch nicht ohne selbst schwer verwundet zu werden. Von Bubenhand angelegtes Feuer vernichtet das im Schweiße seines Angesichts erbaute Haus. Trotz all seiner ehrlichen Bemühungen gelingt es ihm doch nicht, seinem Geschick zu entgehen:
«Y todos, con resignación oriental, sentáronse en el ribazo, y allí aguardaron el amanecer, con la espalda transida de frío, tostados de frente por el brasero que teñía sus rostros con reflejos de sangre, siguiendo con la pasividad del fatalismo el curso del fuego, que iba devorando todos sus esfuerzos y los convertía en pavesas tan deleznables y tenues como sus antiguos ilusiones de paz y de trabajo.» [206])

Und *Cañas y Barro* endet in gleichem Pessimismus. Toni will Land besitzen und Reis anbauen, statt sich wie seine Vorfahren dem Fischfang zu widmen. Er verzehrt seine Kräfte in riesenhaften Anstrengungen, um aus sumpfigem Gelände fruchtbaren Ackerboden zu gewinnen. Alle Welt spottet seiner, und bei all seinem nicht nachlassenden Fleiß bleibt er arm und verlassen. Sein Sohn Tonet ist im Gegensatz zum Vater ein Faulpelz und Schürzenjäger. Er hat ein Verhältnis mit seiner Jugendfreundin Neleta, der Gattin des reichen Wirtes Cañamèl. Schon zu dessen Lebzeiten richtet er sich in der Taverne häuslich ein, und das Verhältnis bleibt nicht ohne Folgen. Das daraus entspringende Kind setzt Tonet, einer Erbschaftsklausel im Testament Cañamèls wegen, im Schilf

[205]) *Flor de Mayo:* S. 259.
[206]) *La Barraca:* S. 327/28.

der Lagune aus, doch die Gewissensbisse über sein Verbrechen treiben ihn bald zum Selbstmord. Wer leidet am meisten unter diesem Unglück? Sein Vater Toni, der mit seiner Adoptivtochter hinauszieht, um den Leichnam des Sohnes zu bestatten und damit die letzten Hoffnungen seines entbehrungs- und arbeitsreichen Lebens zu Grabe zu tragen:

«Su vida estaba terminada. ¡Tantos años de batalla con el lago, creyendo que formaba una fortuna, y preparando, sin saberlo, la tumba de su hijo! . . . Lloró el padre contemplando el vacío de su existencia, la soledad que le esperaba hasta la muerte, lisa, monótona, interminable, como aquel lago que brillaba ante sus ojos, sin una barca que cortase su rasa superficie.» [207])

Man sieht also, daß Blasco Ibáñez' Menschen Optimisten sind, die ohne Zagen in den Kampf ziehen, die gern kämpfen und von dem unerschütterlichen Glauben beseelt sind, daß nichts ihnen etwas anhaben kann. Dennoch unterliegen sie immer den unvermeidlichen Verhältnissen, ihrer tragischen Bestimmung. Alles verschwört sich gegen friedliche, arbeitsame und ihrer Pflicht bewußte Menschen. Sie sind nur die Spielzeuge überlegener, geheimnisvoller Kräfte, die sie nicht verstehen und von deren Vorhandensein sie nicht einmal eine Ahnung haben:

«On sort de la lecture des Romans Valenciens, ayant laissé toute espérance, désenchanté, désabusé, atteint d'un pessimisme irrémédiable.» [208])

Niemals wird in Blasco Ibáñez' Büchern die Tugend belohnt. Wenn die von ihm geschaffene Welt Opfer fordert, so sind es sicherlich immer die aufrechten und fleißigen Menschen, die von nachlässigen und frechen Schurken überlistet werden.

Glaubt Blasco Ibáñez an eine Aufwärtsentwicklung und an den Fortschritt der Menschheit wie Zola?

Diese Frage muß man leider verneinen. Seine Werke verraten zweifellos äußerliches Mitgefühl mit menschlichem Elend und Leiden, doch findet der Schriftsteller nicht den Weg, auf dem den Elenden das Heil kommen wird. Er hat auch nicht einen einzigen tröstenden Gedanken.

Wir können also feststellen, daß ein wesentlicher Unterschied zwischen Zolas und Blasco Ibáñez' Welt- und Lebensanschauung besteht. Zola und Blasco Ibáñez erkennen beide das durch die menschlichen Schwächen gegenüber übermenschlichen Naturkräften verursachte Elend im Menschenleben. Doch während Zola, anfänglich Pessimist, in der Wissenschaft ein unfehlbares Heilmittel

---

[207]) *Cañas y Barro:* S. 286.
[208]) Ernest Charles: *V. Blasco Ibáñez,* Revue Bleue, S. 665.

entdeckt und sich infolge dieses Glaubens zum Optimisten wandelt, verrennt sich Blasco Ibáñez, der Optimist von Natur, in den schwärzesten überhaupt vorstellbaren Pessimismus, weil ihm jeglicher Glaube fehlt. Als Kämpfernatur nimmt er im Vollgefühl eigener Kraft das Leben einfach, wie es sich ihm nun einmal darbietet. Die Leiden seiner Mitmenschen zu lindern, gelingt ihm, dem reinen Ästheten, wohl deshalb nicht, weil ihm eben doch der wahre Sozialismus und das Gemeinschaftsgefühl fehlen.

Sónnica La Cortesana, ein Plagiat von Flauberts *Salammbô*?

Wenn wir die Frage aufwerfen, ob Blasco Ibáñez' *Sónnica La Cortesana* ein Plagiat des Flaubertschen archäologischen Romans *Salammbô* ist, so setzen wir uns damit bewußt in Gegensatz zu unserem Autor; hat er doch in dem Vorwort, das er 1923 seiner im eigenen Verlage „Prometeo" erschienenen Ausgabe des Romans voranschickte, diese »crítica ligera«, wie er sie bezeichnet, scharf zurückgewiesen:
«Siempre ha existido una crítica ligera, que juzga los libros muchas veces sin leerlos y emite sin embargo su juicio con la gravedad del que da una sentencia irrevocable. A esta crítica le basta una semejanza de títulos ó una identidad de ambiente entre dos novelas, para declarar que la una procede de la otra, aunque examinadas por alguien que verdaderamente les ha leído no presenten ningún parentesco común.» [209])

Worauf gründet sich nach Blasco Ibáñez diese „leichtfertige Kritik" seines Werkes?
«Como en *Sónnica La Cortesana* uno de los personajes principales, tal vez el de mayor relieve, es Hannibal, y se habla de la llamada »guerra inexorable« que Cartago sostuvo con sus mercenarios, algunos, cuando apareció la presente novela, hicieron alusiones (pero con timidez) a Salambó (sic!), la obra inmortal de Flaubert.» [210])

Da sowohl *Salammbô* als auch *Sónnica* historische Romane, oder zumindest solche mit stark historischem Hintergrund, darstellen, so ist es für eine Lösung der Beeinflussungsfrage unerläßlich, ihre Entstehungsgeschichte, d. h. die zugrunde liegenden Geschichtsquellen und deren etwaige dichterische Ausgestaltung zu berücksichtigen.

Die Entstehung der Salammbô hat bereits eine umfangreiche Literatur hervorgebracht [211]).

Le Origini di Salammbô, „Benedettos gründliche Untersuchung darf — nach dem Urteil von Lerch — als abschließend bezeichnet werden"; es stellt „einen bedeutenden Fortschritt in der Flaubert-Forschung" [212]) dar.

---

[209]) *Sónnica La Cortesana:* Al Lector, S. 9.
[210]) ibid.
[211]) Lerch nennt in seiner Recension zu Benedetto LGRPh, Bd. 43, 1922, Sp. 32: Georges Doublet, F. A. Blossom, P. B. Fay, A. Coleman, Luigi Foscolo Benedetto, Hamilton als Kritiker.
[212]) Firenze, 1920, Lerch, Sp. 37.

Danach ist das Werk des Historikers Polybios über den karthagischen „Söldnerkrieg" die Quelle, der Flaubert die wesentlichen Fakten für seinen Roman entnommen hat: «La guerra che Cartagine ebbe a sostenere per più di tre anni — verisimilmente dallo scorcio del 241 av. Cristo alla fine del 238 — contro le proprie milizie ribelli, ha sorpreso gli antichi stessi per la sua violenza spietata. La dissero *ἀσπουδος πόλεμος*, la guerra implacabile. Polibio, che ci ha conservato su di essa le linee essenziali di una più ampia narrazione perduta, la chiama «la guerra più crudele e più iniqua di quante esista il ricordo. (Polyb. I, 88 ed. Büttner-Wobst).» [213])

Lerch mag recht haben, wenn er annimmt, daß es nicht so sehr Flauberts Absicht war, den Söldnerkrieg zum Vorwurf eines Romans zu machen, sondern vielmehr einen weiteren Desillusionsroman im Sinne der *Madame Bovary* zu schreiben: „man beachte, daß der Titel des Romans nicht »La Guerre des Mercenaires« lautet, sondern »Salammbô«: alle diese Greuel sind für Flaubert nur Mittel zum Zweck, zu dem Zweck nämlich, die grandiose Unvernunft des Lebens, des menschlichen Strebens zu zeigen.

Es ist nicht so, daß Flaubert sich vorgenommen hätte, die Greuel des Söldnerkrieges zu schildern und dann, um sie seinen Lesern einigermaßen schmackhaft zu machen, eine romanhafte Liebesgeschichte dazu erfunden hätte (der Name »Salammbô« ist weder bei Michelet noch bei Polybios erwähnt) — vielmehr wurde ihm der greuelvolle Söldnerkrieg erst dadurch zu einem Romanstoff, als ihm der Einfall aufblitzte, ihn dieses Weibes wegen unternehmen zu lassen, und dieser Einfall wäre aus seiner Wesensart heraus zu erklären gewesen. Dieses Weib mußte eine Karthagerin sein; eine vornehme natürlich; was also lag näher, als sie zur Tochter des ersten Feldherrn der Stadt zu machen? Offenbar ist Flaubert erst jetzt, nachdem ihm dieser romanhafte Einfall gekommen war, zur Quelle zurückgegangen: zu Polybios. Dort fand er flüchtig erwähnt, daß Hamilkar in der Tat eine Tochter hatte: ihr Name ist zwar nicht angegeben, aber da, wo von Naravas die Rede ist (LXXVIII), wird gesagt, Hamilkar habe ihm seine Tochter versprochen, wenn er Karthago treu bliebe". [214])

In seiner Recension würdigt Lerch eingehend Flauberts künstlerische Leistung, die sich in der Art seiner Abweichungen von den in der Quelle dargestellten Verhältnissen äußert.

Über die Entstehung von Blasco Ibáñez' *Sónnica La Cortesana* ist weder eine einzige Untersuchung, noch eine briefliche Äußerung [215]) des Autors vorhanden. Wir müssen uns daher mit den

[213]) Benedetto: S. 5.
[214]) Lerch, Lit. Bl., a. a. O., Sp. 34.
[215]) Das Korrespondenzproblem habe ich S. 12 ff. dieser Arbeit untersucht.

im Vorwort des Romans gemachten Angaben des Schriftstellers begnügen.

Blasco Ibáñez weist darauf hin, daß er bereits in seiner jugendlichen Begeisterung für den „heldenhaften Kampf Sagunts und seine Zerstörung" den Plan zu dem Werke gefaßt hatte: «. . . sentí la imperiosa necesidad de resucitar el episodio más heroico de la historia de Valencia, sumiéndome para ello en el pasado, hasta llegar a los primeros albores de la vida nacional» [216]) — und daß er seine lateinischen Kenntnisse wiederaufzufrischen hatte, um seine Quelle, Silvius Italicus, verstehen zu können: «Para escribirla me inspiré en el poema sobre la segunda guerra púnica del poeta latino Silvio Italico, autor romano del principio de la decadencia, nacido en España.» [217])

Es steht also fest, daß Flaubert vorwiegend Polybios' historisches Werk über den karthagischen Söldnerkrieg (241—238 v. Chr.), Blasco Ibáñez dagegen Silvius Italicus' Gedicht über den Zweiten Punischen Krieg (218—201 v. Chr.) zur Grundlage ihres künstlerischen Schaffens gewählt haben.

Selbst wenn diese von ganz verschiedenen historischen Fakten handelnden Quellen eine gewisse literarische Übereinstimmung in der Redaktion aufweisen würden — leider waren sie mir nicht zugänglich — so bliebe immer noch die Frage zu beantworten, wie es kommt, daß beide Schriftsteller allzu häufig Wort für Wort übereinstimmende Abschnitte, gleiche Motive und kongruente Handlungen entwickeln.

Durch sie wird der kritische Beurteiler an Petriconis Formel von Blasco Ibáñez, dem „literarischen Freibeuter" erinnert.

Ob *Sónnica la Cortesana* (1901) als Plagiat von *Salammbô* (1862) anzusprechen ist, wird die von uns anzustellende kritische Motivvergleichung entscheiden müssen. Lassen wir also geistigen Gehalt und Text der zu untersuchenden Werke für sich selbst sprechen!

Die Triebkraft des Romans bildet hier wie dort eine durch ihre Schönheit und ihren geistigen Hochstand überragende Frau, die uneigennützigerweise Leib und Leben für das Wohl des Vaterlandes aufs Spiel setzt. Ihre Persönlichkeit drückt jeweils dem Werke den Stempel auf, ihr Name verleiht ihm den Titel. Allerdings unterscheiden sich beide ihrem innersten Wesen nach. Salammbô ist die reine Jungfrau aus dem fürstlichen Geschlecht der Barca, die durch einen Eunuchenpriester mit den Mitteln der Askese und des Gebets zur priesterlichen Dienerin der ihr unfaßbaren karthagischen Nationalgötter erzogen wird. Ihre unterjochte weibliche Na-

[216]) *Sónnica:* Al Lector, S. 7.
[217]) ibid.: S. 9.

tur strebt mit Eifer danach, die verbotenen Geheimnisse der Religion und den Zweck ihres Schattendaseins zu ergründen. Erst als das Schicksal in Gestalt Mathôs sie ins aktive Leben hinauszieht und ihr die Mission auferlegt, unter Aufgabe ihres Ich dem Vaterlande zu dienen, indem sie den geraubten Schleier der Tanith aus dem Lager der Barbaren zurückholt, enthüllt sich ihr die wahre Natur und Bestimmung ihres Weibstums in der Liebe zu dem schönen und kräftigen Barbarenführer Mathô. Sie lieben sich als Mann und Weib, als Angehörige feindlicher Völker müssen sie sich hassen. Durch diesen ihr aufgezwungenen Haß wird ihre Liebe, ihr Leben im Dienste des Vaterlandes vernichtet. Als der feindliche Geliebte von den blutdürstigen Massen ihres Volkes zerrissen wird, stirbt sie. — Sónnica dagegen ist die aufgeklärte Griechin, die die Götter als dichterische Phantome auffassende und mit ihrer weiblichen Mission seit frühester Jugend vertraute Frau von Welt. Mit ihr überträgt der Autor den aktiven Typ der modernen Frau auf das Altertum, ein kühn anmutendes, wohl nicht ganz stilechtes Beginnen. Sie geht im Kampfe für das Vaterland, für die untergehende griechische Kultur, mit dem Geliebten zusammen entschlossen in einen frei gewählten Tod. — Doch welche Stärke des tragischen, dramatischen Konflikts bei Flaubert, welche Farblosigkeit bei Blasco Ibáñez! Diese Tatsache ist sicherlich ein Beweis für die größere Originalität des französischen Meisters und für das Epigonentum des Spaniers.

In beiden Romanen erleben wir den Kampf einer Stadt um Sein oder Nichtsein gegen die sie bedrängenden Barbaren und feindlichen Stämme. Karthago wird von seinen ehemaligen Söldnern, denen man die Löhnung schuldig geblieben ist, unter Führung Mathôs, Sagunt durch Hannibal und die unzufriedenen keltiberischen Stämme bekriegt. Allerdings geht die phönizische Stadt siegreich aus dem Kampfe hervor, während die iberische Stadt der Vernichtung anheimfällt. Doch haben sie die gleichen Schrecken der Belagerung zu erdulden, denselben strategischen Listen und Belagerungsmaschinen des Feindes standzuhalten.

Eine hervorragende Rolle spielen in beiden Romanen die aus dem libyschen Geschlecht der Barca stammenden Heerführer Hamilcar und Hannibal, die das römische Weltreich bezwingen wollen. Durch Einflechtung des Kampfes Karthagos um die Weltherrschaft in beide Romane macht Blasco Ibáñez' Roman fast den Eindruck einer bloßen und dazu blasseren Fortsetzung des Flaubertschen Meisterwerkes.

In *Salammbô* hat Hamilcar die Barbaren besiegt, die Herrschaft seines Geschlechts befestigt und kann sich der Eroberung der Welt widmen; in *Sónnica* setzt sein Sohn Hannibal ebenso er-

folgreich seine Bestrebungen fort. Beide Heerführer werden als mächtige, energische Heldengestalten dargestellt, Hamilcar durch seine größere Verschlagenheit, Hannibal durch seine größere Arroganz sich auszeichnend. Die psychologische Vertiefung von Hamilcars Charakter gegenüber dem Hannibals spricht wiederum für die größere Meisterschaft des französischen Realisten und die schwächere Nachahmung des Spaniers.

In beiden Fällen sind die Heerführer die hervorragendsten Vertreter der Kriegspartei, die gegen Hannon, das einflußreiche, aber im Genuß verweichlichte Haupt der krämerhaften Friedenspartei einen schwierigen Kampf um die Führung zu bestehen haben; die große Masse des niederen Volkes steht jeweils auf Seiten der kriegerischen Barcas.

Alle diese inhaltlichen Übereinstimmungen weisen auf den starken Einfluß hin, den der französische Roman auf den spanischen ausgeübt hat, auf die Originalität des Flaubertschen Meisterwerkes und die Epigonenhaftigkeit desjenigen Blasco Ibáñez'.

Daß *Sónnica la Cortesana* nicht nur ein gedankliches, sondern auch ein künstlerisch-stilistisches Plagiat der *Salammbô* darstellt, werden wir an der großen Anzahl fast wörtlich übereinstimmender Bilder erkennen, von denen wir nur einige der charakteristischsten hier anzuführen vermögen.

Große Ähnlichkeit mit dem „Festin" der Söldner weist die Wirtshausszene der Matrosen auf:

«Dentro, sentados en los poyos, veíanse marineros de todos los países . . . . . Comían de pie junto a un mostrador . . . Otros, sentados en bancos de mampostería a lo largo de los paredes, sostenían sobre sus rodillas el plato de barro. Los más se habían tendido sobre el vientre en el suelo, como fieras que se reparten la presa, y avanzaban sobre los grandes platos sus garras vellosas, crujiéndoles las mandíbulas entre palabra y palabra . . . Comían y bebían con una voracidad de fieras, atormentados por la escasez de las largas travesías y extenuadas moralmente por la brutal disciplina de las naves.» [218])

Man vergleiche damit die entsprechende Stelle bei Flaubert:

«Il y avait là des hommes de toutes les nations . . . Ils s'allongeaient sur les coussins, ils mangeaient accroupis autour de grands plateaux, ou bien, couchés sur le ventre, ils tiraient à eux les morceaux de viande, et se rassasiaient appuyés sur les coudes, dans la pose pacifique des lions lorsqu'ils dépècent leur proie . . . La joie de pouvoir enfin se gorger à l'aise dilatait tous les yeux . . .» [219])

---

[218]) *Sónnica:* Kap. I, S. 25/26.
[219]) *Salammbô:* Kap. I, S. 3/4.

Die gleiche Atmosphäre der Völlerei wie unter den Truppen der Barbaren herrscht unter den Matrosen in der »Hostería«:
«Pedían más luz. En la atmósfera de la hostería, las llamas de las lámparas se marcaban apenas como gotas de sangre sobre las paredes negras de hollín. De la inmediata cocina llegaba un hedor de salsas picantes y leña humosa, que hacía toser y llorar a muchos parroquianos. Algunos estaban ebrios y pedían coronas de flores a los esclavos para adornarse como en los banquetes de los ricos. Otros lanzaban rugidos de aprobación al ver cómo se iluminaba el antro con el resplandor sangriente de las teas encendidas por el dueño. Los esclavos iban y venían detrás del mostrador de piedra, volcando las grandes ánforas, y corriendo a la cocina para salir inmediatamente, rojos de asfixia, sosteniendo enormes platos. Se esparció el vino por el suelo al volcarse una crátera. De vez en cuando, al asomar a las ventanas los pintados rostros de algunas rameras, los marineros las saludaban con grandes risotadas. Algunos fingieron el aullido de la bestia cuyo nombre les servía de apodo, arrojándolas parte de su comida, que se disputaban entre arañazos y chillidos.» [220])
«La nuit tombait . . . et l'on apporta des flambeaux . . . Des flammes oblongues tremblaient sur les cuirasses d'airain. Toutes sortes de scintillement jaillissaient des plats incrustés de pierres précieuses. Les cratères, à bordures de miroirs convexes, multipliaient l'image élargie des choses; les soldats se pressant autour, s'y regardaient avec ébahissement et grimassaient pour se faire rire . . . Ils avalaient à pleine gorge tous les vins grecs qui sont dans les outres, les vins de Campanie enfermés dans des amphores, les vins des Cantabres que l'on apporte dans des tonneaux . . . Il y en avait des flaques par terre où l'on glissait. La fumée des viandes montait dans les feuillages avec la vapeur des haleines. On entendait à la fois le claquement des mâchoires, le bruit des paroles, des chansons, des coupes, le fracas des vases campaniens qui s'écroulaient en mille morceaux, ou le son limpide d'un grand plat d'argent . . . Ils imitaient le cri des bêtes féroces, leurs bonds . . .» [221])

Die Dirnen, die der Grieche Acteón im Hafen von Sagunt antrifft, sind genau so charakterisiert und dargestellt wie die das Barbarenheer begleitenden Frauen:
«Era una loba del puerto, una de aquellas desdichadas igual a las que había visto pulular en los desembarcaderos de todos los pueblos: cortesanas cosmopolitas y miserables, amantes de una noche de hombres de todos colores y razas, sin más voluntad que la de

[220]) *Sónnica:* Kap. I, S. 27/28.
[221]) *Salammbô:* Kap. I, S. 5/6.

caer de espaldas, con unos cuantos óbolos en la mano, sobre una piedra ó en la sombra de una barca. Eran hetairas decadentes sumidas en el embrutecimiento, esclavas fugitivas que buscaban la libertad en la prostitución, la miseria y la embriaguez; hembras que representan el amor para los hombres crueles del mar; pobres bestias extenuadas de jóvenes por el exceso de caricias y destinadas de viejas a morir a golpes.» [222])

«Au milieu des valets et des vendeurs ambulants circulaient des femmes de toutes nations, brunes comme des dattes mûres, verdâtres comme des olives, jaunes comme des oranges, vendues par des matelots, choisies dans les bouges, volées à des caravanes, prises dans le sac des villes, que l'on fatiguait d'amour tant qu'elles étaient jeunes,qu'on accablait de coups lorsqu'elles étaient vieilles, et qui mouraient dans les déroutes au bord des chemins, parmi les bagages, avec les bêtes de somme abandonnées.» [223])

Wie in *Salammbô* eine Schlange die Schutzpatronin der Stadt Karthago ist, so spielt auch in *Sónnica* eine Schlange die Rolle der Gründerin und Beschützerin der Stadt Sagunt, von deren Wohlergehen auch Wohl und Wehe ihrer Bewohner abhängt:

«En una revuelta del camino vió que la gente se detenía ante un altar: Larga ara de piedra, sobre la cual extendía sus escamosos anillos de mármol azul una serpiente enorme. Los campesinos depositaban flores y copas de barro llenas de leche ante la bestia inmóvil, que, con la cabeza erguida y abiertas las venenosas fauces, parecía amenazarles. En aquel mismo lugar había mordido una serpiente al desgraciado Zazintho cuando regresaba a Grecia con los bueyes robados a Gerón, y en torno a su cadáver, quemado en lo alto de la Acrópolis, se creó la ciudad. La gente sencilla adoraba al reptil como uno de los fundadores de su patria, y con palabras cariñosas le presentaba ofrendas, que luego desaparecían misteriosamente. Esto hacía creer a muchos que la serpiente, al quedar envuelta en las tinieblas, recobraba su vida, oyéndose sus espantables silbidos desde muy lejos en las noches tempestuosas.» [224])

Die Flucht der Schlange ist ein böses Vorzeichen für die Geschicke Sagunts:

«Además, el ánimo de la ciudad decae: se extingua la fe. Los presagios son todos desfavorables para nosotros . . . Anoche, los que velan arriba, en el templo de Hércules, vieron salir de la tumba de Zazintho una serpiente que silbaba como si estuviese herida.

---

[222]) *Sónnica:* Kap. I, S. 31/32.
[223]) *Salammbô:* Kap. IV, S. 73/74.
[224]) *Sónnica:* Kap. II, S. 52/53.

Era azul, con estrellas de oro: indudablemente el reptil que mordió a Zazintho y fué causa de la fundación de la ciudad en torno a la tumba del héroe. Pasó entre las piernas de los asombrados guardianes, huyó monte abajo y se alejó por la llanura con dirección al mar. También ese nos abandono; el animal sagrado, que era como un dios tutelar de Sagunto.» [225])

Diese Episode hat ihr Vorbild bei Flaubert:

«Ces clameurs de la populace n'épouvantaient pas la fille d'Hamilcar. Elle était troublée par des inquiétudes plus hautes: son grand serpent, le python noir, languissait; et le serpent était pour les Carthaginois un fétiche à la fois national et particulier. On le croyait fils du limon de la terre, puisqu'il émerge de ses profondeurs et n'a pas besoin de pieds pour la parcourir; sa démarche rappelait les ondulations des fleuves, sa température les antiques ténèbres visqueuses pleines de fécondités, et l'orbe qu'il décrit en se mordant la queue l'ensemble des planètes, l'intelligence d'Eschmoûn. — Celui de Salammbô avait refusé plusieurs fois les quatre moineaux vivants qu'on lui présentait à la pleine lune et à chaque lune nouvelle. Sa belle peau, couverte comme le firmament de taches d'or sur un fond tout noir, était jaune maintenant, flasque, ridée et trop large pour son corps; une moisissure contonneuse s'étendait autour de sa tête; et dans l'angle de ses paupières on apercevait de petits points rouges qui paraissaient remuer . . .» [226])

In beiden Romanen werden uns die Schönheit und die prunkvollen Schmuckstücke der Titelheldinnen in entsprechender Weise geschildert:

«Sobre el desnudo pecho de Sónnica se enroscó un collar de piedras de conplicadas vueltas; los dedos de sus manos se cubrieron de sortijas hasta las uñas, y la blancura de sus brazos pareció más diáfana cortada a trechos por el brillo de anchas brazaletes de oro.» [227])

«Des tresses de perles attachées à ses tempes descendaient jusqu'aux coins de sa bouche, rose comme une grenade entr'ouverte. Il y avait sur sa poitrine un assemblage de pierres lumineuses, imitant par leur bigarrure les écailles d'une murène. Ses bras, garnis de diamants, sortaient nus de sa tunique sans manches, étoilée de fleurs rouges sur un fond tout noir.» [228])

Sehr ähnlich erweist sich auch die Beschreibung der ruhenden Frauen:

«La cabellera opulenta, perfumada y de sedosos bucles, descendiendo a lo largo de su cuerpo, la envolvía como un regio manto de

---

[225]) ibid. Kap. X, S. 293/94.
[226]) *Salammbô:* S. 233/34.
[227]) *Sónnica:* S. 103.
[228]) *Salammbô:* S. 14.

oro, acariciándola de la nuca a las rodillas con un suave beso . . . y su primera mirada al despertar fué para su desnudez, siguiendo con ojos cariñosos todos los contornos de su cuerpo, desde el seno, hinchado por redondeces armoniosas, hasta el extremo de sus rosadas pies.» [229])

«Les anneaux de sa chevelure se répandaient autour d'elle si abondamment, qu'elle paraissait couchée sur des plumes noires, et sa large tunique blanche se courbait en molles draperies, jusqu'à ses pieds, suivant les inflexions de sa taille.» [230])

Selbst die Toilettenkünste beider Frauen gleichen sich auffallend:

«Una se arrodilló en el suelo sosteniendo un gran espejo de bronce cincelado, en el que pudo contemplarse Sónnica hasta más abajo el talle . . . Agarraba la esplendida cabellera, perdiéndose sus dos manos en aquella cascada brillante; la retorcía dulcemente, enroscándola a sus brazos como una enorme serpiente de oro . . . y abriendo una arquilla llena de polvo de oro, fué espolvoreando la sedosa y enorme madeja, que tomó la brillantez de los rayos del sol . . . fué formando apretados rizos, que cubrieron la frente de la griega. . . . recogió la masa de cabellos sobre la nuca . . .» [231])

«Tanaach dressa devant elle un miroir de cuivre si large et si haut qu'elle s'y aperçut tout entière. Alors elle se leva, et d'un coup de doigt léger, remonta une boucle de ses cheveux, qui descendait trop bas. Ils étaient couverts de poudre d'or, crépus sur le front, et par derrière ils pendaient dans le dos, en longues torsades que terminaient des perles.» [232])

Feigheit und Geiz der krämerhaften Friedenspartei sind sowohl Hannibal wie Hamilcar ein Hemmnis für ihre ehrgeizigen Welteroberungspläne:

«Odio a los ricos de mi país, porque viven felices en la vergüenza de la derrota a cambio de que los dejan comerciar tranquilos y llenar de plata sus cuevas. Son los miserables que, después de nuestras derrotas de Sicilia, soñaron con abandonar Cartago y trasladarse en masa a las islas del Mar Grande para vivir tranquilos. Son verdaderos cartagineses; fenicios sin más gloria que el cambio ni otra aspiración que encontrar puertos para dar salida a sus mercancías. Los Barca somos libios; descendemos de dioses. Tenemos, como ellos, la grandeza de pensamiento; queremos ser señores ó morir . . . Esos mercaderes no comprenden que no basta ser ricos, que es preciso dominar é infundir miedo, y forman en Car-

---

[229]) *Sónnica:* S. 96.
[230]) *Salammbô:* S. 104.
[231]) *Sónnica:* S. 99/100.
[232]) *Salammbô:* S. 248/49.

tago el partido de la paz, que amargó la vida de mi padre con derrotas y me deja aislado a mí, sin otros recursos que los que puedo procurarme en la Península. — Desconocen a los Barca, a pesar de que hemos trabajado tanto por el poderío universal de Cartago. Mi padre, al perder Sicilia, vió en el porvenir la muerte de nuestro pueblo y quiso salvarlo. Habíamos perdido una gran parte de nuestro antiguo comercio; necesitábamos un ejército para defendernos de la ambiciosa Roma, y no lo teníamos. Los ciudadanos de Cartago son buenos, cuando más, para pelear en su propio suelo. El comerciante no resiste el peso de las armas ni consiente en caminar meses y años por países hostiles. La ganancia del botín conquistado con sangre la alcanza con más facilidad detrás de sus fardos, y como ama el dinero, no quiere pagar soldados extranjeros. Por eso Hamilcar nos trajo a la Península, y aquí hemos procurado a Cartago nuevos puertos y mercados, y los Barca tienen un ejército formado por ellos mismos. Poco importa que en el Senado cartaginés los amigos de la paz se nieguen a enviarnos soldados.» [233])

In genau der gleichen Weise wurden die Karthager von Flaubert charakterisiert:

«Le génie politique manquait à Carthage. Son éternel souci du gain l'empêchait d'avoir cette prudence que donnent les ambitions plus hautes. Galère ancrée sur le sable libyque, elle s'y maintenait à force de travail. Les nations, comme des flots, mugissaient autour d'elle, et la moindre tempête ébranlait cette formidable machine... Le trésor se trouvait épuisé par la guerre romaine et par tout ce qu'on avait gaspillé, perdu, tandis qu'on marchandait les Barbares. Cependant il fallait des soldats, et pas un gouvernement ne se fiait à la République! . . . Mais ce peuple, qui se sentait haï, étreignait sur son coeur son argent et ses dieux; et son patriotisme était entretenu par la constitution même de son gouvernement. — D'abord, le pouvoir dépendait de tous sans qu'aucun fût assez fort pour l'accaparer. Les dettes particulières étaient considérées comme dettes publiques, les hommes de race chananéenne avaient le monopole du commerce; en multipliant les bénéfices de la piraterie par ceux de l'usure, en exploitant rudement les terres, les esclaves et les pauvres, quelquefois on arrivait à la richesse. Seule, elle ouvrait toutes les magistratures; et bien que la puissance et l'argent se perpétuassent dans les mêmes familles, on tolérait l'oligarchie, parce qu'on avait l'espoir d'y atteindre.» [234])

---

[233]) *Sónnica:* S. 136/37.
[234]) *Salammbô:* S. 117/18.

Ebenso wie Hannibal wendet sich hier sein Vater Hamilcar als Vertreter einer heldenhafteren, der libyschen Rasse, gegen die den Semiten angeborene Feigheit und Gewinnsucht:
«Combien de fois n'ai-je pas crié vers vous! et toujours vous me refusiez de l' argent. — Nous en avions besoin, dirent les chefs des Syssites. — Nous ne pouvions pas tout risquer, répondit Baal-Baal, possesseur des mines d'or dans la Gétulie Darytienne . . . Puis les Anciens mirent à s'interroger. Leurs intérêts, leur existence se trouvaient attaqué par les Barbares. Mais on ne pouvait les vaincre sans le secours du Suffète (= Hamilcar); cette considération, malgré leur orgueil, leur fit oublier toutes les autres. On prit à part ses amis. Il y eut des réconciliations intéressées, des sous-entendus et des promesses. Hamilcar ne voulait plus se mêler d'aucun gouvernement. Tous le conjurèrent . . . Nous te donnons pleine autorité, crièrent les chefs des Syssites. — Non! non! parce qu'il est impossible de vaincre avec vous! — Parce que vous êtes lâches, avares, ingrats, pusillanimes et fous!» [235])

Neid und Haß der keltiberischen Stämme bringen das wohlhabende Sagunt in dieselbe Bedrängnis, in die Karthago durch die Mißgunst der eingeborenen Völkerschaften geraten war:
«Olvidas a los iberos y celtíberos, a toda la Península, que se levantará en masa para venir a la toma de Sagunto. Las tribus de la Península son pobres y la ciudad está abarrotada de riquezas. La he visto bien. Hay en ella para pagar un gran ejército años enteros, y hasta de las costas del Mar Grande vendrán las tribus lusitanas, atraídos por la esperanza del botín y por el odio que los rudos naturales profesan a una ciudad opulenta y civilizada, donde viven sus explotadores. No será para Hanníbal gran empresa apoderarse de esta república de agricultores y mercaderes.» [236])
«Cependant la rumeur de la guerre avait dépassé les confins de l'empire punique . . . Cette grande Carthage, dominatrice des mers, splendide comme le soleil et effrayante comme un dieu, il se trouvait des hommes qui l'osaient attaquer! On avait plusieurs fois affirmé sa chute; et tous y avaient cru, car tous la souhaitaient: les populations soumises, les villages tributaires, les provinces alliées, les hordes indépendantes, ceux qui l'exécraient pour sa tyrannie, qui jalousaient sa puissance, ou qui convoitaient sa richesse. Les plus braves s'étaient joints bien vite aux Mercenaires.» [237])

Sowohl in Blasco Ibáñez' wie in Flauberts Roman gewahren wir unter den sich auf den Kampf um ihre Stadt vorbereitenden Kaufleuten dieselben Ideen, denselben Geist:

[235]) *Salammbô:* S. 153/58.
[236]) *Sónnica:* S. 137.
[237]) *Salammbô:* S. 295/96.

«. . . un aire de guerra parecía soplar sobre Sagunto, inflamando el ánimo de los más prudentes. Los mercaderes, con la sorda cólera del hombre pacífico que ve en peligro sus bienes, limpiaban viejas armas en las puertas de sus tiendas ó bajaban a las orillas del río para ejercitarse en su manejo confundidos con la juventud.» [238])
«Tout le monde, par excès de terreur, devenait brave. Les Riches, dès le chant des coqs, s'alignaient le long des Mappales; et, retroussant leurs robes, ils s'exerçaient à manier la pique. Ils s'asseyaient essoufflés sur les tombes, puis recommençaient. Plusieurs même s'imposaient un régime.» [239])

Die Flucht der Umwohnenden in die Stadt vor dem heranrückenden Heere zeigt in beiden Fällen die gleichen Momente der wilden Angst und Überstürzung:
«Empezaban a entrar despavoridas en la ciudad las gentes del campo seguidas de sus rebaños. No habían visto al invasor, pero corrían asustadas por el relato de los fugitivos que iban llegando de los confines del territorio saguntino . . . Llenaban el camino como una inondación humana y animal . . . Los muchachos arreaban los caballos cargados de muebles y ropas, todo amontonado al azar en la precipitación de la fuga . . .» [240])
«Des gens de la campagne, montés sur des ânes ou courant à pied, pâles, essoufflés, fous de peur, arrivèrent dans la ville. Ils fuyaient devant l'armée. En trois jours, elle avait fait le chemin de Sicca pour venir à Carthage et tout exterminer.» [241])

Übereinstimmend ist bei beiden Autoren die impressionistische Darstellung des in den Strahlen der untergehenden Sonne heranrückenden Barbarenheeres:
«Los últimos reflejos del sol teñían de anaranjado las laderas de los montes, entre las cuales serpenteaba el camino . . . En el fondo, como una bestia obscura que se movía con ondulaciones de reptil, iba avanzando el ejército, inmensa faja sobre la que brillaban las lanzas como una línea de fuego. Esta faja quedaba interrumpida a trechos por masas cuadradas que avanzaban lo mismo que torres movedizas. Eran los elefantes.» [242])
«Tout à coup il aperçut à l'horizon, derrière Tunis, comme des brouillards légers, qui se traînaient contre le sol; puis ce fut un grand rideau de poudre grise perpendiculairement étalé, et, dans les tourbillons de cette masse nombreuse, des têtes de dromadaires,

---

[238]) *Sónnica:* S. 171.
[239]) *Salammbô:* S. 120.
[240]) *Sónnica:* S. 175/76.
[241]) *Salammbô:* S. 66.
[242]) *Sónnica:* S. 178.

des lances, des boucliers parurent. C'était l'armée des Barbares qui s'avançait sur Carthage.» [243])

Gleichzeitig mit dem Heere nähern sich die Belagerungsmaschinen den beiden Städten:

«Cerca de los elefantes iban llegando por la ribera del río las máquinas de guerra, las catapultas, los arietes, las torres movedizas, complicadas fábricas de madera y bronce, de las que tiraban dobles rosarios de bueyes enormes con retorcidos cuernos.» [244])

«Les Carthaginois se trouvaient encore dans l'effroi de leur arrivée, quand ils aperçurent, venant droit vers eux, comme des monstres et comme des édifices, — avec leurs mâts, leurs bras, leurs cordages, leurs articulations, leurs chapiteaux et leurs carapaces, — les machines de siège qu'envoyaient les villes tyriennes: . . . et trois gigantesques catapultes qui lançaient des morceaux de roche du poids de quinze talents. Des masses d'hommes les poussaient, cramponnés à leur base.» [245])

Die Belagerung der beiden Städte beginnt jeweils mit einem Angriff mithilfe der Belagerungsmaschinen auf die Stadtmauern, in die man sich vergeblich eine Bresche zu schlagen bemüht:

«Algunas veces, al abrigo de los manteletes que avanzaban sobre ruedas y por cuyas saeteras disparaban los arqueros cartagineses, conseguían los arietes llegar al pie del muro. Pero las murallas tenían una robusta base de rocas, y en vano las cabezas de carnero de bronce que servían de remate a los arietes topaban y topaban, movidas por centenares de brazos. Una lluvia de flechas y piedras caía sobre las sitiadores, rompiendo los escudos con que se cubrían.» [246])

«On avança les galeries en claies de joncs verts et des cintres en chêne, pareils à d'énormes boucliers, glissant sur trois roues . . . Soixante-quinze soldats tiraient des cordes disposées à la base d'une poutre gigantesque, horizontalement suspendue par des chênes descendant d'une potence; une tête de bélier, toute en airain, la terminait . . . sous la foule des bras nus la poussant et la remenant, elle avançait et reculait avec une oscillation régulière . . . Des volées de pierres et des volées de flèches s'élancèrent à la fois; tous les frondeurs éparpillés couraient . . .» [247])

Beide Autoren erwecken durch ihre Schilderung des Kampfes um die belagerten Städte in den Lesern genau den gleichen Eindruck. Die Abwehr des Angriffes auf die Stadtmauern erfolgt jedes-

---

[243]) *Salammbô:* S. 65.
[244]) *Sónnica:* S. 182.
[245]) *Salammbô:* S. 299/300.
[246]) *Sónnica:* S. 95.
[247]) *Salammbô:* S. 306/08.

mal durch geschleuderte Felsblöcke, Feuer und siedendes Metall: «Al llegar cerca de ella (= la muralla), los africanos abandonaron el abrigo de los manteletes, arrojándose con furor contra la barrera de enormes piedras . . . Encarnizados y tenaces en su tarea de destrucción, rugían y trabajaban, insensibles a los golpes que venían de arriba. Los sitiados, enfurecidos por tanta audacia arrojaban sobre los africanos dardos y pedruscos. Estos proyectiles, cayendo verticalmente, nunca dejaban de producir víctimas . . . Entre el estrépito de aullidos, lamentos y piedras desplomadas, las faláricas incendiaban las ropas y se agarraban a la carne desnuda, haciendo arder a los hombres. Muchos de éstos, retorciéndose de dolor, corrían hacia el río como antorchas animadas . . . un rugido inmenso se elevó entre ellos. Llovía; pero eran gotas ardientes, infernales, que penetraban en los cuerpos como interminables cuchillos. Arriba, entre las almenas, humeaba una hoguera. Era que los comerciantes derretían los grandes lingotes de plata de sus almacenes, enviando el metal fundido como una lluvia de muerte sobre los que osaban destruir los muros de la ciudad. — Los asaltantes retrocedieron rugiendo de rabia, y fueron a refugiarse detrás de los manteletes . . . Sus soldados (= los de Hannibal) retrocedían de espaldas, mirando con respeto al caudillo, que parecía invulnerable, y quejándose del atroz tormento de sus quemaduras. Algunos se revolcaban en el suelo con los labios cubiertos de espuma, pataleando de dolor.» [248])

«Cependant les machines ne démolissaient point le rempart . . . On avança les échelles de corde, les échelles droites et les sambuques, c'est-à-dire deux mâts d'où s'abaissaient, par des palans, une série de bambous que terminait un pont mobile. Elles formaient de nombreuses lignes droites appuyées contre le mur; et les Mercenaires, à la file les uns des autres, montaient en tenant leurs armes à la main. Pas un Carthaginois ne se montrait; déjà ils touchaient aux deux tiers du rempart. Les créneaux s'ouvrirent, en vomissant, comme des gueules de dragon, des feux et de la fumée; le sable s'éparpillait, entrait par le joint des armures; le pétrole s'attachait aux vêtements; le plomb liquide sautillait sur les casques, faisait des trous dans les chairs; une pluie d'étincelles s'éclaboussait contre les visages, et des orbites sans yeux semblaient pleurer des larmes grosses comme des amandes. Des hommes, tout jaune d'huile, brûlaient par la chevelure. Ils se mettaient à courir, enflammaient les autres. On les étouffait en leur jetant, de loin, sur la face, des manteaux trempés de sang. Quelques-uns qui

[248]) *Sónnica:* S. 214/16.

n'avaient pas de blessure restaient immobiles, plus raides que des pieux, la bouche ouverte et les deux bras écartés.» [249])

Im Mittelpunkt der weitläufig beschriebenen Schlacht steht jeweils der Belagerungsturm der Angreifenden:

«En el silencio del campamento resonaban sin cesar los mazos de los carpinteros, y los sitiados vieron elevarse poco a poco una gran torre de madera de varios pisos, más alta que las murallas de la ciudad . . . Avanzaron con grandes esfuerzos la enorme torre de madera que acababan de construir. Tenía varios pisos para los arqueros, que disparaban por las saeteras abiertas en los troncos. La plataforma superior dominaba de tal modo la muralla que su catapulta podía arrojar sobre las almenas grandes piedras, sembrando la muerte entre los defensores.» [250])

«Mais bientôt les Barbares établirent, en face, un immense radeau pour empêcher les Carthaginois d'en sortir. Ils relevaient les tours de bois, et, en même temps, la terrasse montait . . . Les machines furent dressées sur la terrasse, bien qu'elle n'atteignît pas encore la hauteur du rempart . . . au milieu, plus en arrière, apparaissait la formidable hélépole de Démétrius Poliorcète, que Spendius, enfin, avait reconstruite. Pyramidale comme le phare d'Alexandrie, elle était haute de cent trente coudées et large de vingt-trois, avec neuf étages allant tous en diminuant vers le sommet et qui étaient défendus par des écailles d'airain, percés de portes nombreuses, remplis de soldats; sur la plate-forme supérieure se dressait une catapulte flanquée de deux balistes.» [251])

Wir wollen noch einmal kurz darauf hinweisen, daß der ganze Verlauf der Schlachthandlung um die betreffenden Städte in beiden Romanen mannigfaltige Übereinstimmungen in der Darstellung aufweist:

«Caían sin cesar dardos y piedras sobre el camino de ronda, y mientras los defensores se veían obligados a mantenerse ocultos detrás de las almenas, abajo, en la base trabajaban los arietes al abrigo de la torre, topando contra los muros y deshaciéndolas lentamente.» [252])

«Des flèches jaillissaient du sommet des tours de bois et des tours de pierre. Les tollénones faisaient aller rapidement leurs longues antennes . . . Des poutres soutenues par de longues files d'hommes battaient les portes . . .» [253])

---

[249]) *Salammbô:* S. 310/11.
[250]) *Sónnica:* S. 230/31.
[251]) *Salammbô:* S. 319/24.
[252]) *Sónnica:* S. 231.
[253]) *Salammbô:* S. 324/26.

Sagunt wie Karthago haben die gleichen Schrecken und Leiden der Belagerung zu erdulden. Die physischen und psychischen Ermattungserscheinungen nehmen von Tag zu Tag zu, die Atmosphäre in beiden Städten wird immer unerträglicher:
«La alegre ciudad griega de los ricos comercios y las pomposas fiestas Panatheas presentaba el triste aspecto de las poblaciones sitiadas. La muchedumbre de los campos acampaba en calles y plazas, esparciendo un hedor de rebaño enfermo y miserable. Arriba, en la Acrópolis, humeaba la hoguera día y noche consumiendo los cadáveres de los que morían en las murallas ó caían en las calles víctimas de inexplicables dolencias desarrolladas por el hacinamiento.» [254])
«La foule, pendant ce temps-là, courait . . . et l'on entendait toujours le heurt des béliers. La température devint si lourde que les corps, se gonflant, ne pouvaient plus entrer dans les cercueils. On les brûlait au milieu des cours . . . Ainsi Moloch possédait Carthage; il étreignait les remparts, il se roulait dans les rues, il dévorait jusqu'aux cadavres.» [255])

In den Straßen verbreiten die Leichen von Gefallenen und Kranke einen atemberaubenden Gestank:
«Acteón vió en una esquina un cadáver abandonado. Tenía el rostro cubierto de extrañas moscas que brillaban al sol con reflejos metálicos . . .» [256])
«Depuis la place de Khamon jusqu'au temple de Melkarth, des cadavres encombraient les rues; et, comme on était à la fin de l'été, de grosses mouches noires harcelaient les combattants . . .» [257])

Die Qualen des Hungers zwingen die Bewohner von Sagunt wie die von Karthago, zu ekelerregenden Nahrungsmitteln bezw. dem Fleisch der heiligen Tiere ihre Zuflucht zu nehmen:
«Un hambre cruel y asoladora lo había barrido todo. Se aprovechaban las materias más fétidas y repugnantes. En los barios pobres mataban los caballos, las bestias de carga, asando sus carnes en las fogatas encendidas en medio de las calles para los fugitivos sin techo . . . Gentes hediondas, de aspecto salvaje, trastornadas por la demencia del hambre, se arrastraban cautelosamente, armadas con palos, piedras y dardos. Iban de caza así que cerraba la noche. Eufobias las guiaba, dándoles consejos con majestuosa énfasis, como si fuese un gran capitán dirijiendo a su ejército. Si conseguían matar un cuervo o un perro salvaje, lo llevaban al Foro, chamuscándolo en una hoguera. Luego se disputaban a golpes los

[254]) *Sónnica:* S. 226/27.
[255]) *Salammbô:* S. 314/15.
[256]) *Sónnica:* S. 284.
[257]) *Salammbô:* S. 314.

hediondos trozos, mientras los ciudadanos ricos se alejaban, sintiendo a la vez tentaciones de intervenir en este horrible banquete y náuseas de repugnancia.» [258])

«Les communications avec le dehors étant interceptées, une famine intolérable commença. On tua tous les chiens, tous les mulets, tous les ânes, puis les quinze éléphants que le Suffète avait ramenés . . . Au crépuscule, des gens erraient le long des vieilles enceintes, et cueillaient entre les pierres des herbes et des fleurs qu'ils faisaient bouillir dans du vin; le vin coûtait moins cher que l'eau. — D'autres se glissaient jusqu'aux avant-postes de l'ennemi et venaient sous les tentes voler de la nourriture; les Barbares, pris de stupéfaction, quelquefois les laissaient s'en retourner. Un jour arriva où les Anciens résolurent d'égorger, entre eux, les chevaux d'Eschmoûn . . . Leurs chairs, coupées en portions égales, furent enfouies derrière l'autel. Puis, tous les soirs, alléguant quelque dévotion, les Anciens montaient vers le temple, se régalant en cachette; et ils remportaient sous leur tunique un morceau pour leurs enfants.» [259])

Als Ergebnis unserer Untersuchung können wir feststellen, daß Blasco Ibáñez' Roman *Sónnica la Cortesana* sowohl dem Geiste, den das ganze Werk atmet, als auch dem Texte und Wortlaut nach derartig starke Entsprechungen und Übereinstimmungen mit Flauberts Altertumsroman *Salammbô* aufweist, daß es außer Zweifel steht, daß der spanische Roman ein Plagiat des französischen darstellt.

[258]) *Sónnica:* S. 291.
[259]) *Salammbô:* S. 320.

Ist *La Catedral* von Huysmans' gleichnamigem Roman beeinflußt?

Den Anlaß, das Problem einer etwaigen Beeinflussung von Blasco Ibáñez' *La Catedral* durch den gleichnamigen Roman Huysmans' zu untersuchen, gaben mir die Urteile verschiedener Kritiker, die von der kurz nacheinander erfolgten Veröffentlichung der beiden Romane — Blasco Ibáñez' Werk ist 1903, Huysmans' *Cathédrale* 1902 erschienen — und von der Gleichheit des Titels auf eine innere Beeinflussung schließen wollten.

Es möge uns ein Urteil aus berufenem Munde, nämlich das des Blasco Ibáñez-Biographen Camille Pitollet, genügen:
«A propos de la *Catedral,* nous établissions des rapprochements avec Huysmans — qui fut, on le sait, longtemps un des chefs de l'école naturaliste et dont le procédé, employé pour la cathédrale de Chartres, est repris par Blasco pour celle de Tolède: l'édifice agissant comme une force qui s'introduit dans l'action et en fait partie intégrante.» [260])

Daß es sich hier wirklich um eine »crítica ligera« handelt, werden wir aus der vergleichenden Gegenüberstellung und kritischen Ausdeutung der Gehalte beider Romane erkennen.

Huysmans' Werk, das seiner spärlichen Handlung wegen kaum den Namen „Roman" verdient, umsomehr aber seinen Titel *La Cathédrale* rechtfertigt, dient ausschließlich einer Verherrlichung der Cathedrale von Chartres sowie einer wissenschaftlichen Untersuchung der Gotik und der katholischen Mystik. Der Autor hat seinem Werke den Psalm XXV als Leitmotiv vorangestellt: «Domine, dilexi decorem domus tuae et locum habitationis gloriae tuae. Ne perdas cum impiis, Deus, animam meam . . .»

Nachdem Huysmans mit seinem Roman *Là-Bas* den Höhepunkt seiner Inspiration in der naturalistischen Gattung erreicht hatte, schuf er eine Romanreihe, in der er autobiographisch die drei Etappen seiner wirklichen oder nur vermeintlichen Bekehrung zum Katholizismus in der Gestalt seines Helden Durtal darstellte.

Das Werk ist ein gewaltiger Hymnus auf den mittelalterlichen Katholizismus, auf den das ganze menschliche Leben durchdringenden Geist der römischen Kirche. Es scheint sich ein Mirakel vor unseren Augen abzuspielen. Ein augenscheinlich sehr liberaler und weltzugewandter Katholik erlebt seine Bekehrung. Zu Beginn der *Cathédrale* hat Durtal bereits die erste Etappe seiner Rückkehr

[260]) Camille Pitollet: *A propos de Blasco Ibáñez,* Bulletin Hispanique, t. XXX, No. 3, Bordeaux 1928.

in den Schoß der Kirche zurückgelegt; Gott hat sich seiner Liebe zur kirchlichen Kunst bedient, um ihn seinem sündigen Weltleben zu entreißen:
«Alors que je n'y pensais guère, à Paris, Dieu m'a subitement saisi et il m'a ramené vers l'Eglise, en utilisant pour me capter mon amour de l'art, de la mystique, de la liturgie, du plain-chant.» [261])

Es ist ihm gelungen, Sinnen- und Fleischeslust abzutöten:
«Le méfait des sens se taisait enfin, le laissait calme.» [262])

Doch bietet sein Innenleben ein Bild seelischer Zerrissenheit. Neue Versuchungen treten an ihn heran. Er empfindet einen lächerlichen Hochmut auf seine Keuschheit, seine Frömmigkeit und seine guten Werke. Dieses Pharisäertum zu bekämpfen, geht er nach Chartres, um sich im Schatten der Kathedrale ganz in die mystische Symbolik der katholischen Kirche zu versenken:
«A Chartres, je suis passé à de nouveaux exercises, j'ai suivi d'autres pistes. Hanté par l'inégalable splendeur de cette cathédrale, j'ai, sous l'impulsion d'un vicaire très intelligent et très instruit, abordé la symbolique religieuse, commenté cette grande science du moyen-âge qui constitue un dialecte spécial de l'Eglise, qui divulgue par des images, par des signes, ce que la liturgie exprime par des mots.» [263])

Die Kathedrale von Chartres bietet dem reuigen Sünder Durtal das geeignete Milieu, um seine Bekehrung zu vervollkommnen:
«Elle est la cathédrale mystique, par excellence, celle où la Madone accueille avec le plus de mansuétude les pécheurs.» [264])

In frommer Begeisterung haben die Gläubigen des Mittelalters der Gottesmutter diese Kathedrale errichtet, in der sie sich den kommenden Geschlechtern unter der anheimelnden Gestalt einer flandrischen Jungfrau offenbart:
«En somme, avec la teinte de ses pierres et de ses vitres, Notre-Dame de Chartres était une blonde aux yeux bleus. Elle se personnifiait en une sorte de fée pâle, une Vierge mince et longue, aux grands yeux d'azur ouverts dans les paupières en clarté de ses roses; Elle était la Mère d'un Christ du Nord, d'un Christ de Primitif des Flandres, trônant dans l'outremer d'un ciel et entourée, ainsi que d'un rappel touchant des Croisades, de tapis orientaux de verre.» [265])

Die Kathedrale wird auch als mystische Allegorie gedeutet, welche die immerwährende Sehnsucht der Jungfrau wie der

---

[261]) *La Cathédrale:* S. 382/83.
[262]) ibid.: S. 28/29.
[263]) *La Cathédrale:* S. 383.
[264]) ibid.: S. 390.
[265]) *La Cathédrale:* S. 131.

menschlichen Seele nach der Vereinigung mit ihrem himmlischen Bräutigam sinnfällig und greifbar zum Ausdruck bringt:
«Et cette allégorie de la vie mystique, décelée par l'intérieur de la cathédrale, se complète au dehors par l'aspect suppliant de l'édifice. Affolée par la joie de l'union, l'âme, désespérée de vivre, n'aspire plus qu'à s'évader pour toujours de la géhenne de sa chair; aussi adjure-t-elle l'Epoux, avec les bras levés de ses tours, d'avoir pitié d'elle, de venir la chercher, de la prendre par les mains jointes de ses clochers pour l'arracher de terre et l'emmener avec lui, au ciel.» [266])

Die Allgegenwart Gottes und das Streben nach der Ewigkeit offenbart sich dem mittelalterlichen Christen auf allen Gebieten des Lebens. Nicht nur den Formen der Baukunst, der Malerei, der Tier- und Pflanzenwelt, selbst den Gerüchen hat mittelalterliche Gläubigkeit symbolische Bedeutungen beigelegt. Die ganze Welt ist in Gut und Böse, in dem Himmel zugewandte und der Erde bzw. der Hölle anhängende Dinge, Wesen und Geschöpfe aufgeteilt:
«Convaincu que le seul but qu'il importait à l'homme de poursuivre, que la seule fin qu'il lui était nécessaire, ici-bas, d'atteindre, c'était d'entrer en relations directes avec le ciel et de devancer la mort, en se versant, en se fondant autant que possible en Dieu, il entraîna les âmes, les soumit à un régime tempéré de cloîtres, les émonda de leurs préoccupations terrestres, de leurs visées charnelles, les orienta toujours vers les mêmes pensées de renoncement et de pénitence, vers les mêmes idées de justice et d'amour, et pour les contenir, pour les préserver d'elles-mêmes, il les cerna d'une barrière, mit autour d'elles Dieu en permanence, sous tous les aspects, sous toutes les formes. — Jésus surgit de partout, s'attesta dans la faune, dans la flore, dans les contours des monuments, dans les parures, dans les teintes; de quelque côté qu'il se tourna, l'homme le vit.» [267])

Nach allen diesen Studien ist Durtal genügend auf den Eintritt ins Kloster vorbereitet, das er schließlich doch als einzigen Ort erkennt, wo die gottsuchende Seele ihre Ruhe findet.

Blasco Ibáñez' Werk ist aus einer diametral entgegengesetzten Geisteshaltung heraus geboren. Der Autor bedient sich in *La Catedral* der Form des Romans, um seine sozialreformerischen und kirchenfeindlichen Ideen im spanischen Publikum zu verbreiten.

Im Mittelpunkt des Romans steht Gabriel Luna, eine symbolhafte Anarchistengestalt, die die Verzweiflung und Verbitterung des spanischen Volkes über den Schiffbruch seiner

[266]) *La Cathédrale:* S. 389.
[267]) *La Cathédrale:* S. 386.

idealistischen Illusionen verkörpert, die in der rauhen Wirklichkeit nun eben einmal zum Scheitern verurteilt sind. Gabriel, aus einer Kirchendienerfamilie stammend, im Schatten der Kathedrale aufgewachsen und in seiner Jugend der Stolz des Priesterseminars, beteiligt sich auf Seiten von Don Carlos begeistert an der Revolution, nach deren Mißerfolg er nach Frankreich in die Verbannung geht. Paris hat ihn verweltlicht, aber aus dem Priester der Theologie ist ein Priester des humanitären Sozialismus geworden, der für gesellschaftliche Erneuerung Propaganda macht und die Kirche bekämpft. Von der Gesellschaft verfolgt, irrt der sozialistische Prediger durch die Länder und Gefängnisse Europas, um schließlich gebrochen und schwindsüchtig an die Stätte seiner Jugend zurückzukehren, wo ihn sein Bruder, selbst Kirchendiener, aus christlicher Barmherzigkeit aufnimmt. Im Schatten derselben Kathedrale, von der er abgefallen und die er bekämpfte, wird er als ihr Diener in Stille und Verzicht sein Leben beschließen. Doch sein immer revoltierendes Temperament gönnt ihm keine Ruhe. Seine erste Tat ist die Rettung einer unschuldig der Schande anheimgefallenen Nichte für die Familie, eine Handlung, die ganz gegen die konventionellen Überzeugungen seines Bruders verstößt. Dann enthüllt er den im Elend schmachtenden Dienern der Kathedrale den Geiz der Kirche und den Egoismus der Geistlichen. So treibt er sie zur inneren Empörung. Doch Gabriel hat nicht mit der Engstirnigkeit und Erdgebundenheit seiner neuen Gläubigen gerechnet, die die Gedanken des Idealisten von einer künftigen Welterneuerung nicht verstanden haben und nur mit brutaler Gewalt nach schneller persönlicher Bereicherung streben. So schlagen denn zuletzt die Gläubigen ihrem Propheten, als er sie von der Beraubung des ihm anvertrauten Kirchenschatzes zurückhalten will, den Schädel ein.

Zweifellos ist es eine tragische Ironie des Schicksals, daß Gabriel Luna gerade von den Menschen erschlagen wird, denen er in seinem sozialistischen Altruismus Ausblicke auf eine bessere Zukunft lebendigen Christentums eröffnet hat. Man könnte an die rächende Hand der Kathedrale denken, die durch ihre Werkzeuge denjenigen vernichtet, der sich gegen ihre tote, erstarrte Tradition aufzulehnen versucht. Weiter kann jedoch von Eingriffen der Kathedrale in die Handlung nicht die Rede sein. Die Kathedrale von Toledo, die im Vergleich zur Kathedrale von Chartres ziemlich flüchtig und nebensächlich gestreift wird, bildet lediglich den Hintergrund für die Handlung des Romans, die sich unter den weltlichen Dienern der Kirche, Pförtnern, Nachtwächtern und Gärtnern abspielt, deren Alltagsleben und soziale Lage uns wirklichkeitsnahe und eindringlich vor Augen geführt wird.

Blasco Ibáñez verläßt also in seiner *Catedral* die in den Valencianischen Romanen zumeist streng innegehaltene künstlerische Neutralität und bedient sich der Gestalt des Anarchisten Gabriel Luna als Sprachrohr für seine revolutionären und sozialistisch-kommunistischen Ideen.

Während Durtal Gott sucht und in der Kirche Friede und Lebensinhalt findet, betrachtet Gabriel Luna die Kirche als das Ende der Welt, als ein schönes Grab, in dem alles wirkliche Leben erstirbt:

«Más allá de aquellos muros estaba el mundo; pero no se le veía, no se le sentía; y parábase respetuoso y aburrido ante aquel monumento del pasado, hermosa sepultura en cuyo interior nada excitaba su curiosidad. Aquella verruga de siete siglos, formada por poderes políticos que murieron y por una fe agonizante, sería su último refugio . . .» [268])

Durtal, der liberale Katholik, findet den Weg zur Kirche zurück, versucht das ganze Leben in mittelalterlicher Weise durch das katholische Dogma zu erklären und zu verstehen; Gabriel Luna, der ehemalige Priester, wird durch seine Berührung mit der aufgeklärteren französischen Geistlichkeit der Kirche entfremdet, gerät auf den Weg der Naturwissenschaft, die das „verknöcherte" Spanien ablehnt. Er untersucht das ihm zweifelhaft gewordene Dogma auf seine Vereinbarkeit mit den wissenschaftlichen Erkenntnissen der Neuzeit:

«Sintió Gabriel la misma fiebra de curiosidad que de niño le había obligado a encorvar su espalda ante los volúmenes encuadernados en pergamino de la biblioteca del Seminario. Quiso conocer el misterioso perfume de aquella ciencia odiada que perturbaba a los sacerdotes de Dios y les hacía renegar indirectamente de las creencias de diez y nueve siglos. Deseó saber por qué se descoyuntaban y torturaban los libros sagrados para explicar por épocas geológicas la creación que Dios había realizado en seis días; qué peligro se quería evitar haciendo comparecer a la Divinidad ante la ciencia para que explicase sus actos, ajustándolos a las decisiones de ésta; a qué obedecía el miedo instintivo de los autores religiosos a afirmar rotundamente los milagros, justificándolos con intrincados razonamientos, sin atreverse a sostener como prueba decisiva la indiscutabilidad del prodigio sobrenatural.» [269])

Durtal findet in der Beschäftigung mit der mystischen Symbolik des Mittelalters, mit der himmelstürmenden Gotik der Kathedrale von Chartres, mit der Schönheit des katholischen Kultus,

[268]) *La Catedral:* S. 35.
[269]) *La Catedral:* S. 76.

der ihm in seiner ganzen Pracht erscheint, Erbauung und neue Gläubigkeit; Gabriel wendet sich bei dem Gedanken an die Unduldsamkeit des mittelalterlich-spanischen Katholizismus, an die Martern der Inquisition und die Verfolgung der Häretiker, gänzlich von der Kirche ab, die ihm nur noch als ein gestorbenes prähistorisches Tier erscheint:

«La iglesia le parecía una gran ruina. Era el caparazón de piedra de un animal en otros tiempos poderoso y fuerte, pero que había muerto hacía más de un siglo, deshaciéndose su cuerpo, evaporándose su alma, sin dejar otro vestigio que aquella envoltura exterior, semejante a las conchas que encuentran los geólogos en los yacimientos prehistóricos, y que por su estructura dejan adivinar las partes blandas del ser extinguido.» [270])

Mit seinem Glauben an das Dogma schwindet Gabriel auch der Glaube an die Richtigkeit der bestehenden politischen Zustände, an die seit Jahrhunderten unter kirchlichem Einfluß stehende spanische Monarchie, die das breite Volk in wirtschaftlichem Elend hat verkommen lassen:

«Su fe en el catolicismo como religión única desapareció completamente. Al perder sus creencias en el dogma perdió también, como consecuencia lógica, aquella fe en la monarquía que le había llevado a pelear en las montañas . . . Los pueblos que habían roto con el Pontificado, volviendo para siempre la espalda a Roma, eran más prósperos y felices que aquella España que dormitaba como una mendiga a la puerta de la iglesia.» [271])

Philipp II. hat es ja sogar fertig gebracht, den Ausspruch zu tun:

«Mejor quiero reinar sobre cadáveres que sobre herejes.» [272])

Luna-Blasco Ibáñez sieht im Antiklerikalismus das einzige Mittel, der vollkommenen Dekadenz Spaniens Einhalt zu gebieten: «Además, la religión lo llenaba todo, era el único fin de la existencia, y los españoles, pensando siempre en el cielo, acababan por acostumbrarse a las miserias de la tierra. No dude usted que el exceso de religiosidad nos arruinó y estuvo próximo a matarnos como nación. Aun ahora arrastramos las consecuencias de esta enfermedad que ha durado siglos . . . El anticlericalismo era el único remedio para tanta ruina, y este espíritu vino con los colonizadores extranjeros.» [273])

Als beste Staats- und Gesellschaftsform propagiert Blasco Ibáñez einen Kommunismus Rousseauscher Prägung:

---

[270]) ibid.: S. 86.
[271]) *La Catedral:* S. 78/79.
[272]) ibid.: S. 191.
[273]) *La Catedral:* S. 198.

«El hombre debía buscar la felicidad únicamente en este mundo. Tras de la muerte sólo existía la vida infinita de la materia . . . La inmortalidad del alma era una ilusión del orgullo humano, que explotaban las religiones, haciendo de esta mentira su fundamento . . . El comunismo era la santa aspiración de la humanidad, el ensueño divino del hombre desde que comenzó a pensar, en los albores de la civilización . . . El primero que por haber cultivado una porción de tierra, después de recolectar el fruto del trabajo la creyó suya para siempre, dejándola como propiedad a sus hijos, ese era un ladrón, un detentador de la fortuna universal . . . «Todo de todos, y el bienestar para todos.» [274])

Durch das Wiederaufgreifen dieser alten Rousseauschen Ideologie aus dem *Discours sur l'Origine de l'Inégalité parmi les Hommes* (veröffentl. 1755) verrät Blasco Ibáñez eine große Unkenntnis der menschlichen Psychologie, die ja schon in den Valencianischen Romanen festzustellen war. Denn soll der Mensch auf das Eigentumsrecht verzichten, wie es der Kommunismus propagiert, so wird er nur noch Nutznießer der Allgemeinheit, aber nicht mehr ihr Diener sein wollen. Die Idee der Gemeinschaftsarbeit der Nation als der einzig wirklich naturgewachsenen Gemeinschaft zum Wohle aller und bei gerechter Güterverteilung ist allerdings erst in unseren Tagen durch den Nationalsozialismus geboren worden.

Nach dieser Abwägung des Gehaltes von Blasco Ibáñez' *La Catedral* gegen den des gleichfalls unter dem Titel *La Cathédrale* erschienenen Romanes Huysmans' ist kein Wort mehr zu verlieren über die Abwegigkeit eines Urteils, das trotz der tiefinnerlichen Verschiedenheit der Geisteshaltung, aus der heraus beide Werke entstanden sind, von einer Beeinflussung des sozialistisch-antiklerikalen spanischen durch den wissenschaftlich-religiösen französischen Roman sprechen will.

---

[274]) *La Catedral:* S. 293/95.

J. & E. de Goncourts *Manette Salomon* u. G. Rodenbachs *Bruges-la-Morte* als Vorbilder für *La Maja Desnuda*?

In seinem 1906 erschienenen Malerroman *La Maja Desnuda* hat es Blasco Ibáñez meisterhaft verstanden, durch Entleihung der wesentlichsten Elemente aus zwei französischen Romanen sein von der literarischen Kritik am besten beurteiltes Werk zu schaffen. Obwohl die feine psychologische Vertiefung der Charaktere, die sich vor allem in der Darstellung der Eifersucht der Gattin des Malers auf die Kunst ihres Mannes und in dem Ringen des Künstlers um seine Kunst zeigt, dem Dichter als sein Eigentum zuerkannt werden muß, so ist doch in der ganzen Entwicklung des Malers Renovales als der Hauptgestalt ein entscheidender Einfluß des Goncourtschen Malerromans *Manette Salomon* und des symbolistischen Romans *Bruges-La-Morte* von Georges Rodenbach unverkennbar. Diese Tatsache, die schon Pitollet leicht angedeutet hat, ist so überzeugend, daß man unwillkürlich wieder an Blasco Ibáñez als den „literarischen Freibeuter" zu denken gezwungen ist. Wenn auch Blasco Ibáñez' literarisches Talent nicht verkannt werden soll, so kann man doch fast mit noch größerem Recht von einem Plagiat sprechen als im Falle Salammbô-Sónnica. Lassen wir die Werke selbst sprechen.

Der Held der *Maja Desnuda* ist der berühmte Maler Renovales, ein komplizierterer Charakter als die Menschen der übrigen Romane Blasco Ibáñez'. Renovales' Leidenschaft für die realistische Malerei ist die herrschende, doch nicht seine einzige Leidenschaft. In Wirklichkeit bewegen ihn zwei große Leidenschaften, die für den nackten weiblichen Körper und für seine Gattin Josefina. Im Anfang streben beide Leidenschaften sich zu vereinigen, zu vermischen, da Renovales in der ersten Zeit seiner Ehe in seiner Gattin nicht nur die Frau verehrt, sondern ebensosehr den vollkommenen Schönheitstyp, den er auf die Leinwand bannen möchte. Unglücklicherweise wird Josefina, nachdem sie dem ästhetischen Wunsche ihres Gatten nachgegeben und für ihn Modell gestanden hat, von Gewissensbissen gepeinigt, die sie das Gemälde gleich wieder zerstören lassen. Renovales fühlt nun, daß mit dieser Tat nicht nur die Ehe, sondern auch der Künstler vernichtet ist, daß er sich in seiner Liebe geirrt hat. Von diesem Augenblick an kämpfen die Kräfte, die den Gatten an seine Frau ketten, gegen diejenigen, die den Maler an sein Kunstideal fesseln. Bald siegen die ersteren, bald die letzteren in diesem aufreibenden seelischen Ringen. Doch meist unterliegt die eheliche Liebe. Sie nimmt ab, löst sich in laue Zunei-

gung auf und wandelt sich schließlich in Mitleid, zumal da Josefina seit der Geburt einer Tochter an körperlicher Abzehrung leidet. Doch selbst das Mitleid verschwindet, es wandelt sich in Gleichgültigkeit und zuletzt in Feindseligkeit und bitteren Haß, als die durch ihre Krankheit verbitterte und tyrannisch gewordene Frau den Künstler mit hysterischer Eifersucht wegen seiner Modelle quält. Alle Bande, die den Maler an seine Gattin fesselten, scheinen zerbrochen. Sie empfindet zu spät Reue über ihre bürgerliche Kurzsichtigkeit. Er wünscht ihren Tod, um ungehindert seinem Schaffensdrang, seinem Streben nach idealer Nacktheit, nachgehen zu können. — Doch kaum hat er die Gattin durch den Tod verloren, als er einen plötzlichen seelischen Wandel durchmacht, der ihn wieder zu ihr treibt. Er erinnert sich nun an den durch physische und moralische Leiden abgehärmten Körper der bedauernswerten Frau. Diese Erinnerung peinigt ihn, er empört sich gegen sich selbst und schämt sich, hart gewesen zu sein. Josefina erscheint vor seinem geistigen Auge, wie sie vor ihrer Krankheit war, in der Blüte und Schönheit ihrer Jugend. Bald bemerkt er im Nebel der Erinnerung und in den Vorgaukelungen der Einbildungskraft nur noch die Josefina der ersten Zeit, das physische Schönheitsideal, die »Maja Desnuda« Goyas. Diese Vision verfolgt ihn im Wachen und Träumen und bewirkt ein neues Aufblühen der Liebe über das Grab hinaus, begleitet von Reue und religiöser Verehrung. Die eheliche Leidenschaft ist von neuem entzündet, doch erstickt sie nicht die ästhetische Leidenschaft; beide vermischen sich wie früher. Renovales gibt sich nun dem zwecklosen Bemühen hin, die Verstorbene in ihrer physischen Nacktheit mit Hilfe eines ihr ähnelnden Modells wiederherzustellen. Als er die Kaffeehaussängerin Sosie getroffen hat, kommt ihm der Gedanke, sie, mit den Kleidern seiner Gattin angetan, zu malen; denn das „nackte Weibchen" ist ja doch unerreichbar. Jedoch widersteht seine Illusion dem Götzenbild; und während das durch die Augen des Malers erschreckte Modell flieht, bricht der alte Renovales in Weinen aus über die verlorenen Illusionen seines Lebens.

Renovales ist von einer psychologischen Kompliziertheit, wie man sie von den Charaktertypen der Valencianischen Romane, meist Vertretern der primitiven Volksseele, nicht gewöhnt ist. In dieser Hinsicht stellt *La Maja Desnuda* eine Höherentwicklung der Blascoschen Kunst dar, die ihn auf eine Stufe mit Zola stellt. Indem der Autor seine Personen als nicht mehr nur von einer einzigen Leidenschaft beherrscht darstellt, enthüllt er uns sein Streben, wirklicher und wahrer zu wirken. Das ist zweifellos des Schriftstellers eigene Errungenschaft. Doch weist der erste und zweite Teil des Romans eine derartige Entwicklungs- und Motivgleich-

heit mit dem Malerroman *Manette Salomon*, der dritte Teil mit dem symbolistischen Roman *Bruges-La-Morte* auf, daß man hier mit vollem Recht von einem literarischen Plagiat sprechen kann. Eine Gegenüberstellung der entsprechenden Abschnitte wird den Beweis für die Richtigkeit dieser Behauptung erbringen.

Decken wir zunächst die Parallelen zu Goncourts *Manette Salomon* auf.

Beide Maler, Renovales und Coriolis, wollen ein Meisterwerk schaffen, das das Schönheitsideal des nackten weiblichen Körpers versinnbildlicht, und suchen nach einem geeigneten Modell:

«Pintar sin miedo y sin preocupaciones, extasiarse reproduciendo sobre el lienzo la jugosa desnudez, el húmedo ámbar de la carne femenil con sus pálidos rosa de caracola marina, era el deseo y la envidia de Renovales. . . . ¿Qué faltaba en su existencia? . . . ¡Ah! . . . Renovales sonreía irónicamente . . . — ¡La maja de Goya! . . . ¡La maja desnuda! . . .» [275])

«La bataille autour de ses tableaux, de son nom, de son Orient, ce soulèvement de colères soudaines et d'ennemis inconnus lui donnaient la surexcitation de la lutte, le poussaient à la volonté d'une grande chose, d'une de ces oeuvres qui arrachent au public la pleine reconnaissance d'un homme . . . il attaquait le nu dans un cadre où il pouvait faire mouvoir la grandeur du corps humain.» [276])

Unzufrieden mit seinem Phantasiebild, sucht auch er nach dem idealen Modell:

«. . . Ça! mais c'est d'un commun! . . . ce n'est pas plus le corps que je veux . . . Après cela, c'est le diable, un torse qui vous donne la note . . . C'est dégoûtant maintenant . . . Il n'y a plus un corps à Paris . . . Voyons! voilà six mois que nous n'avons pu avoir un modèle propre . . . Une femme qui ait pour un liard de race, de distinction, un ensemble pas trop canaille . . . où ça se trouve-t-il? sais-tu, toi? Oh! les modèles? une espèce finie . . . Et celles qu'on a encore la chance d'attraper, sont-ce des modèles? Ça ne tient pas la pose . . . ça n'a pas de tendons . . . ça ne crispe pas! . . . ça ne crispe pas! . . .» [277])

Beide lieben in der Frau ihres Herzens den schönen Körper, das Modell der idealen Schönheit. Josefina liegt nackt vor Renovales auf dem Bette ausgestreckt, er bewundert sie mit dem Auge des Künstlers:

«Este, de pie junto al lecho, contemplábala grave, con las cejas fruncidas, dominado por un deseo que dudaba de formular. Quería

---

[275]) *La Maja Desnuda:* S. 27/28.
[276]) *Manette Salomon:* S. 169.
[277]) ibid.: S. 170/71.

verla, admirarla . . . No era un capricho amoroso: era un deseo de pintor, una exigencia de artista. Sus ojos sentían hambre de su belleza . . . La cara de Josefina no era gran cosa; ¡pero el cuerpo! . . . ¡Si él, venciendo sus escrúpulos, pudiese pintarlo algún día! . . . Renovales se arrodilló junto a la cama, en un transporte de admiración, con toda la vehemencia de su entusiasmo, besando aquella carne sin que la suya se estremeciese. — Te adoro, Josefina. Eres hermosa como Venus . . . Eres la majita de Goya, con su gracia delicada, con su seductora pequeñez . . . ¡Eres la maja desnuda!» [278])

Ebenso liebt der Maler Coriolis an Manette hauptsächlich den schönen Körper, das »Idéal de nature«, das er als Meisterwerk auf die Leinwand bannen möchte:

«Et cette fois, il était lié par une attache toute nouvelle, et qu'il n'avait point connue avec ses autres maîtresses. A son amour se mêlait l'amour de sa vie, l'amour de son art. L'artiste aimait avec l'homme. Il aimait cette femme pour son corps, pour des lignes qu'elle faisait, pour un ton qu'elle avait à une place de la peau. Il aimait comme s'il entrevoyait en elle une de ces divines maîtresses du dessin et de la couleur d'un peintre dont la rencontre providentielle met dans les tableaux des maîtres un type nouveau de l'éternel féminin. Il l'aimait pour sentir devant elle une inspiration et une révélation de son talent. Il l'aimait pour lui mettre sous les yeux cet Idéal de nature, cette matière à chefs-d'oeuvre, cette présence réelle et toute vive du Beau que lui montrait sa beauté.» [279])

Beide Dichter zeichnen uns ein eingehendes Gemälde von der nackten Schönheit der Geliebten des Malers:

«. . . Josefina, tendida en su cama monumental de dogaresa, estremeciase con la voluptuosidad del descanso, estirando sus miembros antes de ocultarlos bajo las finas sábanas, mostrándose con el abandono de la hembra que ya no tiene secretos que guardar. Sus pies menudos y carnosos movían los dedos de carmín como si llamasen a Renovales . . . El cuerpo, libre de velos, mostró su blancura nacarada . . . Sobre la nítida sábana destacábanse, ligeramente sonrosadas, las armoniosas redondeces, embriagando los ojos del artista . . . Con los ojos siempre cerrados, como si la fatigase esta muda exhibición, la mujercita dobló los brazos, colocándolos bajo su cabeza, y arqueó el torso, elevando las blancas amenidades que hinchaban su pecho.» [280])

---

[278]) *La Maja Desnuda:* S. 57/59.
[279]) *Manette Salomon:* S. 195/96.
[280]) *La Maja Desnuda:* S. 57/58.

«Dans l'atelier, sa nudité avait mis tout à coup le rayonnement d'un chef-d'oeuvre. Sa main droite, posée sur sa tête à demi tournée et un peu penchée, retombait en grappe sur ses cheveux; sa main gauche, repliée sur son bras droit, un peu au-dessus du poignet, laissait glisser contre lui trois de ses doigts fléchis. Une de ses jambes, croisée par devant, ne posait que sur le bout d'un pied à demi levé, le talon en l'air; l'autre jambe, droite, et le pied à plat, portait l'équilibre de toute l'attitude. Ainsi dressée et appuyée sur elle-même, elle montrait ces belles lignes étirées et remontantes de la femme qui se couronne de ses bras. Et l'on eût cru voir de la lumière la caresser de la tête aux pieds: l'invisible vibration de la vie des contours semblait faire frémir tout le dessin de la femme, répandre, tout autour d'elle, un peu du bord et du jour de son corps . . . Il suivait l'indication presque tremblée des côtes, la ligne à peine éclose d'un torse de jeune fille, encore contenu et comprimé dans sa grâce, à demi mûr, serré dans sa jeunesse comme dans l'enveloppe d'un bouton . . .» [281])

Josefina und Manette stehen beide Modell für den Geliebten, die erste nach langem Widerstreben, die zweite mit Vergnügen, doch immer mit dem gleichen Gefühl des Stolzes und der Befriedigung über ihre Schönheit:

«Tres días trabajó con una fiebra loca, los ojos demesuradamente abiertos, cual si pretendiera devorar con su retina aquellas formas armoniosas. Josefina, acostumbrada ya a su desnudez, permanecía tendida, olvidando su situación, con ese impudor femenil que sólo siente vacilaciones al dar el primer paso . . . Cuando la obra estuvo terminada, Josefina no pudo menos de admirarla. «¡Qué talento tienes! ¿Pero realmente soy yo así . . . tan bonita?» . . . Ella seguía admirándose en el lienzo, lo mismo que ciertas mañanas se contemplaba en el gran espejo de su dormitorio. Ensalzaba con tranquila inmodestia las diversas partes de su hermosura, fijándose especialmente en el vientre recogido, de curva suave en las audaces y duras puntas de sus pechos, orgullosa de estos blasones de la juventud.» [282])

«. . . Et puis quand j'ai commencé à m'échauffer, quand ça s'est mis à venir, voilà qu'elle a eu un air content! Il me semblait qu'elle s'épanouissait . . . Tiens! je vais te dire quelque chose de stupide: on aurait dit que sa peau était heureuse! . . . Vrai! je voyais le reflet de ma toile sur son corps, et il me semblait qu'elle était chatouillée là où je donnais un coup de pinceau . . . Une bêtise, je te dis . . . quelque chose de bizarre comme le magnétisme, le courant de

---

[281]) *Manette Salomon:* S. 183/84.
[282]) *La Maja Desnuda:* S. 72/73.

caresse d'un portrait à une figure . . . Et puis, à chaque repos, si tu avais vu sa comédie! . . . Tiens! comme ça . . . son jupon à demi passé, la chemise serrée à deux mains sur sa poitrine, en tas, comme un mouchoir de poche . . . elle venait regarder avec une petite moue, en se penchant . . . Elle ne disait rien . . . elle se regardait . . . une femme qui se voit dans une glace absolument . . . Et quand c'était fini, elle s'en allait, avec un mouvement d'épaules content . . .» [283])

Die großen Ansprüche der einen und die jüdische Habgier der anderen Frau, die beide in bürgerlicher, man möchte sagen spießbürgerlicher Denkungsweise befangen sind und wie jede Durchschnittsfrau ihre Männer nur ihrer finanziellen Erfolge wegen lieben, ziehen beide Maler von ihrer wahren Kunst ab und zwingen sie, für den Lebensunterhalt und um des Geldverdienens wegen zu arbeiten, natürlich auf Kosten der künstlerischen Entwicklung:

«La vida de Renovales fué otra. Enamorado de su mujer, temiendo que ésta notase alguna falta en su bienestar . . . trabajaba tenazmente para mantener con el pincel las comodidades de que había rodeado a Josefina. El que había tanto despreciado el arte »industrial«, la pintura por dinero, a que se entregaban sus camaradas, imitó a éstos, pero con la vehemencia que ponía en todas sus empresas . . . Había vendido su pincel por un año a uno de aquellos mercaderes judíos que exportaban pintura al extranjero, a tanto la pieza y con prohibición absoluta de pintar para otro comerciante . . .» [284])

«Il n'osait s'avouer à lui-même cette influence de Manette. Il en repoussait l'idée, il n'y voulait pas croire, il se débattait sous elle. Et cependant, malgré lui, aux heures de ses réflexions solitaires, il se rappelait son exposition de 1855, cette tentative dans laquelle il avait entrevu un nouvel horizon d'art. Il en fallait bien qu'il en convînt avec lui-même: ce n'étaient point la presse, les criailleries des journaux, la morsure de la critique qui l'avaient fait reculer devant le moderne et abandonner le grand rêve de peindre son temps. C'était elle avec ses »rengaînes« de mauvaise humeur, avec tout ce qu'elle lui avait dit ou laissé voir pour le détourner de l'art qui ne se vend pas, et le pousser à des tableaux de vente. Car Manette, comme une femme et comme une juive, ne jugeait la valeur et le talent d'un homme qu'à cette basse mesure matérielle: l'achalandage et le prix vénal de ses oeuvres. Pour elle, l'argent, en art, était tout et prouvait tout.» [285])

---

[283]) *Manette Salomon:* S. 187.
[284]) *La Maja Desnuda:* S. 60/61.
[285]) *Manette Salomon:* S. 408/09.

Ebenso wie *Manette Salomon* ist *La Maja Desnuda* ein Roman der »désillusion«, in dem die Frau die Rolle der Verderberin des Mannes spielt, nicht nur indem sie in ihrer Spießbürgerlichkeit nicht den Künstler, sondern den Geldverdiener in ihm sieht, sondern trotz ihrer völligen Unkenntnis durch ihre Eifersucht bzw. ihren despotischen Charakter sogar Einfluß auf seine Kunstrichtung und sein gesamtes Schaffen zu gewinnen sucht.

Josefina übt eine verderbliche Wirkung auf Renovales aus durch ihre unbegründete Eifersucht auf seine Modelle, ja selbst auf seine fast religiöse Verehrung für die Schönheit des menschlichen Körpers:

«. . . Y todas estas quejas incoherentes, sin explicar el motivo de su enfado, se prolongaron mucho tiempo, hasta que el artista columbró la causa. ¿Era la modelo? ¿la mujer desnuda? Sí, esto era; ella no consentía que en un estudio, que era como su casa, se mostraron las mujerzuelas impúdicamente a los ojos de su marido . . . El pintor, fatigado por esta escena, enervado por los gritos y lloros de su esposa, no pudo resistir su risa al conocer el motivo del disgusto.» [286])

Nachdem sie das sie selbst in ihrer ganzen jugendlichen Schönheit darstellende Gemälde ihres Gatten aus falscher Scham zerstört hat, sucht Josefina ihn von seinem Lieblingsgegenstand abzubringen:

«. . . ¿Quién le quería a él? . . . Su Josefina. Su »maja . . . desnuda«. Pero lo de desnudo había acabado para siempre. Jamás debía acordarse de estas proposiciones repugnantes. Un pintor decente no piensa en tales cosas . . . En el mundo existían muchas cosas bonitas que pintar . . . Lo del desnudo era una afición vergonzosa de sus tiempos de bohemio. Y Renovales, vencido por los mimos de su mujer, hizo las paces, se esforzó por olvidar su obra y sonrió con la resignación del esclavo que ama la cadena porque le asegura la paz y la vida.» [287])

In gleich verderblicher Weise hatte Manette Salomon Coriolis' Schaffen durch ihre häusliche Tyrannei beeinträchtigt:

«Et cette domination domestique, cette volonté substituée à la sienne dans le ménage, Coriolis commençait à les voir se glisser peu à peu jusqu'aux choses de son métier, de son art, essayer doucement de s'attaquer à l'artiste, s'approcher de son chevalet, toucher presque à son inspiration. — Quand Manette, à une ébauche qu'il lui montrait, jetait un glacial encouragement; quand, à côté de lui, elle lui semblait faire la mine à ce qu'il brossait, ou bien

[286]) *La Maja Desnuda:* S. 69.
[287]) *La Maja Desnuda:* S. 76.

seulement quand, avec l'admirable talent des femmes à jouer l'aveugle, elle affectait de ne pas voir ce qu'il peignait, Coriolis était pris dans son travail d'une impatience nerveuse qui lui faisait gâter son esquisse et son tableau . . .» [288])

Allmählich erst werden sich die beiden Künstler der Tyrannei bewußt, die sie an der Ausführung ihrer großen Pläne hindert: «. . . Si yo me hubiese conservado dueño de mi tiempo y de mis obras, sin tener que preocuparme de lo que dirá mi gente al verme pintar esto ó aquello, ¡que grandes cosas llevaría hechas!» [289])

Die Streitsucht der nervenkranken Frau wird immer schlimmer, sie verfolgt selbst die geheimsten Gedanken und Wünsche des Gatten in der grausamsten Weise:
«¿Crees que no sé lo que pienses? Me río de tu fidelidad . . . ¡Mentira! ¡Hipocresía! Así como te haces viejo, te domina un deseo rabioso. Si pudieses, si tuvieras valor, correrías tras esas bestias de hermosas carnes que tanto elogias . . . Eres un ordinario. No hay en ti más que grosería y materialidad. ¡La forma! ¡La carne! ¿Y a estos llaman artistas? . . . Renovales comenzaba a sentirse irritado por este ataque, que ya no se basaba en sus actos, sino en su pensamiento. Aquello era peor que el Santo Oficio. Le había espiado a todas horas, siempre atenta y observadora; recogía sus menores palabras y gestos; penetraba en su pensamiento, haciendo materia de celos sus preocupaciones y sus entusiasmos. — Calla, Josefina . . . Eso es indigno. No podré pensar, no podré producir . . . Me espías y persigues hasta en mi arte.» [290])

Auch Coriolis hatte beim Bewußtwerden der Ketten, unter deren Last er dahinlebt, Manette seinen ganzen Haß entgegengeschleudert:
«. . . Il faut pouvoir vouloir . . . Et c'est vous! — dit-il en s'avançant, d'un air menaçant, vers Manette, — vous, à force de tourments, en étant toujours là derrière mon chevalet, avec vos paroles qui me jetaient du froid dans le dos . . . Ah! ce que je serais aujourd'hui avec les tableaux que vous m'avez empêché de faire! . . .» [291])

In einer unerträglichen Atmosphäre voll Haß und Gleichgültigkeit leben Mann und Frau nebeneinander her, die Gewohnheit zwingt sie, in ihren unwürdigen Fesseln auszuharren:
«Por la noche, al penetrar en el dormitorio, un silencio de muerte caía sobre ellos, una muralla de plomo parecía elevarse entre sus cuerpos. Ya no tenían que mentir; se miraban frente a frente con

---

[288]) *Manette Salomon:* S. 408.
[289]) *La Maja Desnuda:* S. 118.
[290]) ibid.: S. 141/42.
[291]) *Manette Salomon:* S. 412.

muda hostilidad. Su vida nocturna era un tormento; pero ninguno de los dos osaba modificar su existencia. Sus cuerpos no podían abandonar la cama común; encontraban en ella el molde de los años. La rutina de su voluntad les sujetaba a esta habitación y a su mobiliario con el recuerdo de los tiempos felices de juventud.» [292]) «Alors commençait pour tous les deux le supplice du concubinage. — Manette apercevait dans Coriolis comme le fond noir des haines amassées par tout ce qu'elle lui avait fait souffrir, manger de hontes, dévorer d'avilissements, de chagrins, de désespoirs . . . son âme se referma, avec l'amertume de la femme ulcérée pour toujours, à ces douceurs, qui reviennent de la mémoire des choses partagées, à ces pardons qui montent du côté-à-côté de la vie, à ce qui se laisse attendrir, désarmer par l'existence à deux et le contact du souvenir.» [293])

So endet dieses Martyrium einer Künstlerehe im Zerwürfnis und Zerfall. Sowohl Renovales als auch Coriolis sehnen den Tod der sie in ihrem Schaffen hindernden Frau herbei. Blasco Ibáñez zeigt nach dem Vorbilde der Gebrüder Goncourt, wie schwer es für den produktiven Künstler ist, eine adäquate Frau zu finden. Auf jeden Fall läßt sich klar erkennen, daß Tendenz und Gestaltung des spanischen Romans sich vollkommen an den französischen Vorgänger anlehnen.

Wir haben bereits darauf hingewiesen, daß der dritte Teil von Blasco Ibáñez' Roman *La Maja Desnuda* nichts weiter ist als ein Plagiat des belgischen Romans *Bruges-La-Morte* von Georges Rodenbach, sowohl was die Motive als auch die Gesamtentwicklung angeht.

Nach ihrem Tode tritt plötzlich ein Wandel in Renovales' Seele ein: die Schönheit und Jugendfrische der Gattin in den ersten Jahren ihrer Ehe steht ihm auf einmal wieder lebendig vor Augen. Er möchte Josefina malen, nicht um Ruhm zu erwerben, sondern um die einzig geliebte Frau in seiner Nähe zu haben. Der Maler geht nun auf die Suche nach einem Modell, das der abgeschiedenen Gattin gleicht.

Mariano Renovales und Hugues Viane glauben beide, durch eine fast religiöse Verehrung des Nachlasses ihrer verstorbenen Gattin eine etwa begangene geistige oder wirkliche Untreue sühnen zu können. Durch die von seiner Frau aufbewahrten Andenken an die Flitterwochen angeregt, erkennt Renovales mit einem Schlage, daß seine sämtlichen Frauenbilder immer sich wiederholende Darstellungen seiner Josefina sind. Sein ihm bis

---

[292]) *La Maja Desnuda:* S. 199.
[293]) *Manette Salomon:* S. 418.

dahin unbewußtes Schaffen und Lieben regen ihn zu erneuter Verehrung für die geliebte Gattin an:
«¿Pero cuando había hecho él todo aquello? . . . No se acordaba; sentía extrañeza ante la enorme cantidad de trabajo realizado inconscientemente. Creía haber pasado la existencia entera pintando a Josefina. — Después, en los pasillos de la casa, en todos los cuartos adornados con pinturas, le salió al encuentro su mujer, bajo los aspectos más diversos, ceñuda ó sonriente, hermosa o con expresión triste de la enfermedad . . . La muerta no había muerto; rodeábale, resucitada por su mano. No podía dar un paso sin que su rostro surgiese de todos lados: le saludaba en lo alto de las puertas, parecía llamarle desde el fondo de las habitaciones.» [294])

Auch Hugues Viane zeigt dieselbe religiöse Verehrung für das Andenken der Abgeschiedenen:
«Chaque matin, ainsi qu'au lendemain de son décès, il faisait ses dévotions — comme les stations du chemin de la croix de l'amour — devant les souvenirs conservés d'elle. Dans l'ombre silencieuse des salons, aux persiennes entr'ouvertes, parmi les meubles jamais dérangés, il allait longuement, dès son lever, s'attendrir encore devant les portraits de sa femme: là, une photographie, à l'âge où elle était jeune fille, peu de temps avant leurs fiançailles; au centre d'un panneau, un grand pastel dont la vitre miroitante tour à tour la cachait et la montrait, en une silhouette intermittente; ici, sur un guéridon, une autre photographie dans un cadre niellé, un portrait des dernières années où elle a déjà un air souffrant et de lis qui s'incline . . . Hugues y mettait les lèvres et les baisait comme une patène ou comme des reliquaires.» [295])

Beide Männer werden von Reue gepackt über ihre Schuld, über die Untreue, die sie in alle Ewigkeit von der Geliebten trennen wird. Mariano begibt sich auf ihr Grab, um sie seiner Treulosigkeit wegen um Verzeihung zu bitten:
«Lloraba otra vez, pero sin lágrimas exteriores, con un llanto que se derramaba hacia adentro; lloraba la amargura de su soledad, el no poder cambiar con ella un pensamiento. ¡Tantas cosas que tenía que decirla y que le quemaban el alina! . . . Pero era imposible. El silencio entre ellos sería para siempre. Habría de quedar por toda una eternidad con esta confesión en el pensamiento, sin poder comunicársela, sintiendo su pesadez abrumadora. Ella se había ido con el rencor y el desprecio en el alma, olvidando los primeros tiempos de amor, y eternamente ignoraría que éstos habían tenido un reverdecimiento después de la muerte . . . Y cuando él

[294]) *La Maja Desnuda:* S. 272/73.
[295]) *Bruges-La-Morte:* S. 240.

muriese a su vez, el silencio y el aislamiento entre ambos aún se haría más grande. Las cosas que no había podido decirla se extinguirían con él, y los dos se desmenuzarían en la tierra, extraños el uno al otro, prolongando en la eternidad su error lamentable, sin poder aproximarse, sin poder verse, sin una palabra salvadora . . .» [296])

Hugues Viane fürchtet ebenfalls, die geliebte Frau seiner Untreue wegen nach dem Tode nicht wiederzusehen; er hört die Predigt:

«Le prêtre prêchait sur la mort . . . Or le prêtre discourant sur la mort, la Bonne Mort qui n'était qu'un passage, et sur la réunion des âmes sauvées en Dieu, parla aussi du péché qui était le péril, le péché mortel, c'est-à-dire celui qui fait de la mort la vraie mort, sans délivrance ni recouvrance d'êtres chers. — Hugues écoutait, non sans un petit émoi, près d'un pilier . . . Il lui semblait qu'il était seul, que le prêtre se tournait vers lui, s'adressait à lui. Par un jeu du hasard ou de son imagination impressionnée, c'était comme son cas que la parole anonyme débattait. Oui, il était en état de péché! Il avait eu beau se leurrer sur son coupable amour et invoquer vis-à-vis de lui-même cette justification de la ressemblance. Il accomplissait l'oeuvre de chair. Il faisait ce que l'Eglise a toujours réprouvé le plus sévèrement: il vivait en une sorte de concubinage . . . Or si la Religion dit vrai, si les chrétiens sauvés se retrouvent, il ne reverrait jamais, lui, la Regrettée et la Sainte, pour ne point l'avoir exclusivement désirée. La mort ne ferait qu'éterniser l'absence, consacrer une séparation qu'il avait crue temporaire. — Après, comme maintenant, il vivra loin d'elle; et ce sera vraiment son supplice éternel de toujours s'en souvenir en vain.» [297])

Mariano und Hugues meinen beide, auf der Straße eine ihrer verstorbenen Gattin in allen Einzelheiten gleichende Frau gesehen zu haben und verfolgen sie:

«Y otra vez continuaba sus paseos de exploración, con los ojos ávidos, mirando por encima del embozo a todas las mujeres que pasaban solas, volviéndose para seguir la marcha de unos tacones torcidos, el aleteo de unas enaguas morenas con manchas de barro. Al fin se alejaba con repentina resolución, desaparecía casi pegado a la cola de alguna hembra, siempre del mismo aspecto. Los muchachos conocían la preferencia del gran artista: mujercitas pequeñas, débiles, enfermizas, de una gracia de flor mustia, con ojos grandes, mates y dolorosos.» [298])

---

[296]) *La Maja Desnuda:* S. 296/97.
[297]) *Bruges-La-Morte:* S. 161/63.
[298]) *La Maja Desnuda:* S. 325/26.

«Ce fut une secousse, une apparition. Hugues eut l'air de chavirer une minute. Il mit la main à ses yeux comme pour écarter un songe . . . Il la suivait maintenant depuis plusieurs minutes déjà, de rue en rue, tantôt rapproché d'elle, comme pour une enquête décisive, puis s'en éloignant avec une apparence d'effroi quand il en devenait trop voisin . . . Eh bien! oui! cette fois, il l'avait bien reconnue, et à toute évidence. Ce teint de pastel, ces yeux de prunelle dilatée et sombre dans la nacre, c'étaient les mêmes . . .» [299])

Renovales, ebenso wie Hugues Viane, bemerkt, daß trotz der großen Ähnlichkeit mit der Verstorbenen immer noch ein Unterschied zwischen den Frauen besteht, den er gern aus der Welt schaffen möchte. Eines Tages kommt auch ihm der Gedanke, die Illusion zu vervollständigen, dadurch daß er die Geliebte die Kleider der Abgeschiedenen anzulegen veranlaßt:

«El pintor salió de su mutismo; gritó con inquietud. No debía quedarse desnuda. En el cuarto tenía lo necesario para vestirse. Y sin volver la cabeza, introduciendo un brazo por la puerta entreabierta, le mostraba a ciegas lo que él había dejado. Allí tenía un vestido rosa, un sombrero, zapatos, medias, una camisa . . . Pero el maestro suplicaba. Era necesario todo; lo exigía su pintura.» [300])

Dieselbe Szene findet sich schon in *Bruges-la-Morte:*

«Et puis, il s'en allait chez Jane, ainsi qu'à la dernière station de son culte, Jane qui possédait, elle, la chevelure toute entière et vivante, Jane qui était comme le portrait le plus ressemblant de la morte. Un jour, même, pour se leurrer dans une indentification plus spéciale, Hugues avait eu une idée bizarre qui le séduisait aussitôt: . . . voir Jane avec une de ces robes, habillée comme la morte l'avait été. Elle déjà si ressemblante, ajoutant à l'identité de son visage l'identité d'un de ces costumes qu'il avait vus naguère adaptés à une taille toute pareille. Ce serait plus encore sa femme revenue. Minute divine, celle où Jane s'avancerait vers lui ainsi parée, minute qui abolirait le temps et les réalités, qui lui donnerait l'oubli total!» [301])

Nach langem Widerstreben führt die Frau die ihr drollig erscheinende Idee aus und bewundert sich in der alten, aber eleganten Robe lachend vor dem Spiegel:

«Cuando salió del cuarto sonreía con cierta lástima, como si se burlase de ella misma . . . ¡Pobre »Fregolina«! ¡Adorable mamarracho! . . . Sentía grandes ganas de reir, pensando en la tempestad de berridos que estallaría en su teatrillo al verla aparecer en

[299]) *Bruges-La-Morte:* S. 24/28.
[300]) *La Maja Desnuda:* S. 342.
[301]) *Bruges-La-Morte:* S. 92/93.

escena vestida de este modo; en las burlas de los amigos si se presentase en una de sus cenas adornada con estas ropas de veinte años antes . . .» [302])

«Debout devant la glace, Jane riait de se voir ainsi: «J'ai l'air d'un vieux portrait! Et elle minaudait, se contorsionnait; monta sur la table, en relevant ses jupes, pour se voir toute entière, riant toujours, la gorge secouée, un bout de la chemise mal fixée dépassant du corsage sur la chair nue, moins chaste qu'elle, et y apportant l'évidence des intimités du linge . . .» [303])

(«Ella, sonriente, gozábase en el efecto que su aparición causaba en el pintor, y al verse reflejada por un lejano espejo, reconocía que en este raro adorno de su persona no estaba del todo mal.» [304])

Ebenso groß wie Hugues' ist Marianos Enttäuschung über das vulgäre Benehmen der Frau, in der sie, durch ihre äußerliche Ähnlichkeit verführt, auch die Seele der geliebten Verstorbenen gefunden zu haben glaubten: die Illusion vermochte in beiden Fällen der gemeinen Wirklichkeit Trotz zu bieten:

«Renovales quedó aturdido por la sorpresa, sintió que algo helado bajaba por su espalda, paralizándole: se velaron sus ojos con una nube de decepción y desconsuelo. ¿Era realmente Josefina la que tenía entre sus brazos? . . . Era su cuerpo, su perfume, sus ropas, su pálida belleza de flor muribunda . . . Pero no; no era ella. ¡Aquellos ojos! . . . En vano le miraban de otro modo, alarmados por esta súbita reacción; en vano se dulcificaban tomando una luz de ternura, con la habilidad de la costumbre. El engaño era inútil; él veía más allá, penetraba por estas ventanas luminosas hasta lo más hondo, encontrando sólo el vacío. El alma de la otra no estaba allí. Aquel perfume enloquecedor ya no le emocionaba; era una falsa esencia. Sólo tenía ante él una reproducción del vaso adorado; pero el encienso, el alma, perdidos para siempre . . . En el instante supremo, al tocar la realidad, desvanecíase aquel »algo« indefinible que había encerrado el cuerpo de su Josefina, de su maja desnuda, adorado en las noches de juventud.» [305])

«Hugues contemplait. Cette minute, qu'il avait rêvée culminante et suprême, apparaissait poluée, triviale. Jane prenait plaisir à ce jeu. Elle voulut maintenant essayer l'autre robe et, dans un accès de gaîté folle, se mit à danser, multipliant les entrechats, reprise de chorégraphie. — Hugues se sentait un malaise d'âme grandissant; il eut l'impression d'assister à une douloureuse mascarade. Pour la première fois, le prestige de la conformité physique n'avait

---

[302]) *La Maja Desnuda:* S. 342.
[303]) *Bruges-La-Morte:* S. 98/99.
[304]) *La Maja Desnuda:* S. 342.
[305]) ibid.: S. 345/46.

pas suffi. Il avait opéré encore, mais à rebours. Sans la ressemblance, Jane ne lui eût apparu que vulgaire. A cause de la ressemblance, elle lui donna, durant un instant, cette atroce impression de revoir la morte, mais avilie, malgré le même visage et la même robe — l'impression qu'on éprouve, les jours de procession, quand le soir on rencontre celles ayant figuré la Vierge ou les Saintes Femmes, encore affublées du manteau des pieuses tuniques, mais un peu ivres, tombées à un carnaval mystique, sous les réverbères dont les plaies saignent dans l'ombre.» [306])

Blasco Ibáñez behandelt also im dritten Teil der *Maja Desnuda* nach dem Vorbild von Georges Rodenbach in seinem symbolhaften Roman *Bruges-La-Morte* das Problem, daß auch die heißesten Bemühungen und schönsten Illusionen des Menschen nicht imstande sind, verlorenes und ins Jenseits entschwundenes Lebensglück wieder zurückzurufen oder zu ersetzen.

Unsere Untersuchung der Motive, des Textes und der Gesamtentwicklung von Blasco Ibáñez' Roman *La Maja Desnuda* erbringt somit den klaren Beweis, daß der spanische Roman trotz der ihm eigenen psychologischen Vertiefung nichts als ein Plagiat besagter französischer Romane darstellt.

[306]) *Bruges-La-Morte:* S. 99/100.

Zusammenfassung.

Fassen wir die Ergebnisse unserer Untersuchung zusammen, so können wir folgendes als bewiesen feststellen:

Blasco Ibáñez hat weitgehend unter Zolas Einfluß gestanden, indem er sich sowohl der spezifisch zolesken impressionistischen und expressionistischen Technik bedient als auch die naturalistischen Lieblingsthemen des französischen Romanschriftstellers vorzugsweise behandelt hat.

In den ersten Romanen der Valencianischen Serie, *Arroz y Tartana* und *Flor de Mayo* zeigt sich Blasco Ibáñez, durch wörtliche Entlehnung ganzer Szenen aus Zolaschen Romanen des Zyklus der *Rougon-Macquart,* als treuer Nachahmer des „Vaters des französischen Naturalismus", worauf Andrenio bereits teilweise hinwies: «*Arroz y tartana* nos presenta a la burguesía y al comercio valenciano con una minuciosidad zolesca de *Pot Bouille;* es una obra concebida y ejecutada en el estilo de los *Rougon Macquart.*» [307]) Doch in allen Romanen dieses Zyklus wendet der spanische Autor in übertriebener Weise das Verfahren und die Methoden Zolas an: es eignet ihm dasselbe Streben nach exakter Wirklichkeitstreue, ohne daß er von den schrecklichsten Schrecken und Scheußlichkeiten des Naturalismus nur irgendwie abgestoßen würde, im Gegenteil gibt er sie mit fast fleischlicher Sinnlichkeit wieder, jede Rücksicht auf die Gefühle der Leser außer Acht lassend. Auch er gebraucht die Volkssprache in einem Umfange, der seinesgleichen nur bei Zola findet; in direkter Rede läßt er seine Personen fast regelmäßig ihren katalanischen Dialekt sprechen.

Der Valencianer hat seinen Romanen nicht nur denselben Aufbau gegeben, er bedient sich vor allem auch der für den französischen Meister charakteristischen impressionistischen und expressionistischen Stilmittel: (A) a) der impressionistischen (situationellen) Anschauungsweise, b) der subjektiven indirekten Rede (SIR), c) des Nominalstiles; (B) a) des expressionistischen Sensualismus, b) der übertriebenen und ins Einzelne gehenden deskriptiven Darstellung, c) der grotesken Übertreibung der unbedeutenderen Handlungen und Personen, die d) unter seiner Hand symbolische Bedeutung erlangen. Blasco Ibáñez behandelt vorzugsweise die gleichen naturalistischen Themen wie Zola, zeigt die gleiche Vor-

[307]) Eduardo Gómez de Baquero (Andrenio): *El renacimiento de la novela en el siglo XIX,* Madrid, 1924, S. 97/98.

liebe für das Volksleben und volkstümliche Typen, wie für das Lebensproblem der breiten Masse, den alltäglichen Existenzkampf. Ebenso wie Zola weiß der Spanier den Bewegungen dieser breiten Masse, deren primitive Psychologie er genau studiert hat, epische Größe zu verleihen. Sein Lieblingsgegenstand ist die Hebung und Besserung des elenden Loses der proletarischen Masse, der ihn zur Propagierung sozialistisch-kommunistischer Ideen führt. Alles dieses hat Blasco Ibáñez mehr oder minder stark bewußt von seinem französischen Meister und Vorbild Zola übernommen.

Dennoch finden sich auch wesentliche Unterschiede zwischen den Werken der beiden Romanschriftsteller. Blasco Ibáñez, ein Mann der Tat von viel südländischerem Temperament als Zola, arbeitet impulsiv, während Zola die hervorzubringenden Wirkungen vorher genau einschätzt und berechnet. So versteht es sich, daß Blasco Ibáñez, ganz im Gegensatz zu Zola, von jeder wissenschaftlichen Tendenz frei ist. Er will keine Thesen beweisen, sammelt also auch keine sog. »documents humains« und hat sich nicht wie Zola das hohe ethische Ziel gesetzt, die Welt moralisch und materiell zu bessern; er will lediglich unterhalten.

Doch der wesentlichste Unterschied der beiden Schriftsteller liegt in ihrer Philosophie. Das Handeln ihrer Menschen wird durch äußere Elemente bestimmt, d. h. Elemente, die außerhalb ihres eigenen Willens und Wollens liegen. Die Menschen Zolas unterliegen dem Einfluß der Vererbung und des Milieus, die Blasco Ibáñez' unvermeidlichen Umständen, geheimnisvollen Kräften, die man sehr wohl als »Prädestination« bezeichnen kann. — Vom Pessimismus ausgehend, entwickelt sich Zola allmählich zum Optimisten, der seine ganze Hoffnung auf eine Höherentwicklung des Menschengeschlechtes und eine Besserung der Welt in die „Wissenschaft" setzt; Blasco Ibáñez, von Natur Optimist und Kämpfer, verliert sich in einen, wohl durch seine ihm wesenhafte Ungläubigkeit zu erklärenden Pessimismus, aus dem er durch keine Trost spendende Philosophie einen Ausweg findet.

Während Blasco Ibáñez auf rein künstlerischem Gebiet starke Abhängigkeit von Zola aufweist, differenziert er sich von ihm in Bezug auf die Weltanschauung, und zwar nicht zu seinem Vorteil: «Sobre todo — y esta es la diferencia esencial entre ambos personalidades — la obra de Blasco no muestra como la de Zola un proceso gradual ascendente hacia el idealismo y el trémolo metafísico.» [308])

[308]) J. Ortega: University of Wisconsin Studies, XX, S. 237.

Blasco Ibáñez erreicht nicht Zolas Größe, weil er einer gleichwertigen Philosophie ermangelt und zu sehr in den kleinen Geschäften des Allzumenschlichen verwickelt bleibt.

Wie wir gesehen haben, hat Blasco Ibáñez nicht nur Zola, sondern auch einige andere französische Impressionisten zu Vorbildern seines schriftstellerischen Schaffens gewählt und ihre Stoffe zuweilen allzu sklavisch nachgeahmt.

So stellt sein archäologischer Roman *Sónnica la Cortesana* ein völliges Plagiat von Flauberts *Salammbô* dar, wie der Malerroman *La Maja Desnuda* nichts anderes als ein, allerdings recht kunstvoll und geschickt konstruiertes Plagiat aus dem Goncourtschen Künstlerroman *Manette Salomon* und dem symbolistischen Roman *Bruges-La-Morte* des Belgiers Georges Rodenbach ist. Trotz der Gleichnamigkeit mit dem mystisch-katholischen Werke Huysmans' konnten wir in der *Catedral* von Blasco Ibáñez keine Parallelen, sondern vielmehr einen vollen ideellen Gegensatz zu diesem feststellen.

Das Urteil Petriconis, der Blasco Ibáñez einen „skrupellosen literarischen Freibeuter" nennt (vgl. S. 7 dieser Arbeit), hat also doch seine Berechtigung.

Eine dankenswerte, jedoch über den Rahmen meines Themas hinausgehende Arbeit würde eine stilistische Untersuchung des Impressionismus Blasco Ibáñez' in seinem Verhältnis zu dem Kunststil Flauberts, der Goncourt und Huysmans' darstellen.

Literatur-Verzeichnis.

I. Die untersuchten Werke Vicente Blasco Ibáñez' und der französischen Impressionisten:

1. Obras completas de Vicente Blasco Ibáñez, Editorial Prometeo, Valencia, davon benutzt:
Arroz y Tartana, Valencia 1894.
Flor de Mayo, „ 1895.
La Barraca, „ Octubre-Diciembre 1898.
Sónnica la Cortesana, Playa de la Malvarrosa (Valencia), Julio-Septiembre 1901.
Cañas y Barro, Playa de la Malvarrosa (Valencia), Septiembre-Noviembre 1902.
La Catedral, Playa de la Malvarrosa (Valencia), Agosto-Septiembre 1903.
La Maja Desnuda, Madrid, Febrero-Abril 1906.
2. Oeuvres complètes d'Emile Zola, Edition Fasquelle-Bernouard, Paris 1933, davon benutzt:
Le Ventre de Paris, Paris 1873.
Son Excellence Eugène Rougon, Paris 1876.
L'Assommoir, Paris 1877.
Nana, „ 1880.
Au Bonheur des Dames, Paris 1883.
Germinal, Paris 1885.
L'Oeuvre, „ 1886.
La Terre, „ 1887.
La Bête Humaine, „ 1890.
Oeuvres critiques: Le Roman Expérimental, Paris 1880.
Les Romanciers naturalistes, Paris 1881.
3. Gustave Flaubert: Salammbô, Paris 1862. Oeuvres complètes, Edition Louis Conard, Paris 1921.
4. J.-K. Huysmans: La Cathédrale, Paris 1902. Edition de la Librairie Plon, Paris 1932.
5. Edmond & Jules de Goncourt: Manette Salomon, Décembre 1864-Août 1866. Oeuvres complètes, Edition Fasquelle, Paris 1910.
6. Georges Rodenbach: Bruges-La-Morte. Edition Flammarion, Paris 1892.

II. Literaturgeschichten:

Braunschvig, Marcel: La Littérature Française Contemporaine, (De 1850 à nos jours), Paris 1928.
Cejador y Frauca, J.: Historia de la Lengua y Literatura Castellana, tomo IX, Madrid 1918.
Doumic, René: Histoire de la Littérature Française, Paris 1914.
Fitzmaurice-Kelly, James: Historia de la Literatura Española, London 1898, Madrid 1901.
Gómez de Baquero, Eduardo (Andrenio): El Renacimiento de la Novela en el Siglo XIX, Madrid 1924.
González-Blanco, Andrés: Historia de la Novela en España, Madrid 1909.
Haas, J.: Französische Literaturgeschichte, IV. Bd., Halle, 1927.
Heinermann, Theodor: Geschichte der spanischen Literatur, Kempten 1922.
Heiß, H.: Romanische Literaturen des 19. u. 20. Jahrhunderts, Handb. d. Literaturwissensch., hrsg. v. Oskar Walzel, Berlin, 1923.
Hurtado (Juan) y González Palencia: Historia de la Literatura Española, Madrid 1922.
Klemperer, Victor: Geschichte der französ. Literatur, Bd. V, Teil 2, Leipzig 1931.
Lanson, Gustave: Histoire de la Littérature Française, Paris 1909.
Petriconi, Helmut: Die spanische Literatur der Gegenwart, Wiesbaden 1926.
Scherer, Wilhelm: Geschichte der deutschen Literatur, Anhang von Oskar Walzel, Berlin 1918.
Schürr, Friedrich: Die erzählende Literatur Frankreichs, in: Handb. der Frankreichkunde, Zweiter Teil, Frankfurt 1930.

III. Werke über Vicente Blasco Ibáñez:

Bombe, W.: V. Blasco Ibáñez, Der Kunstwart, 41. Jg., H. 6.
Boussagnol, G.: Über C. Pitollet, V. Blasco Ibáñez, ses Romans et le Roman de sa Vie, Bulletin Hispanique, tome XXIV, no. 4, Bordeaux 1922.
Carayon, Jean: A propos d'un livre sur Blasco Ibáñez, Revue de l'Enseignement des Langues Vivantes, tome I, Paris 1922.

Chumillas, Ventura: Literatos y Tópicos Españoles, Buenos Aires, 1924.
Ernest-Charles, J.: Blasco Ibáñez, Revue Politique et Littéraire, Revue Bleue, 5e série, III, Paris 1905.
Goemaere, P.: Blasco Ibáñez, pamphlétaire, Revue Belge II, vol. I, Bruxelles 1925.
Gómez de Baquero, E.: Las Novelas de Blasco Ibáñez, Cultura Española, no. 12, Madrid 1908.
—: Letras é Ideas, Barcelona 1905.
González-Blanco, Andrés: Novelistas Españoles: Blasco Ibáñez, Revista Contemporánea, no. 133, II, Madrid 1906.
Greiner, Annedörte: Vicente Blasco Ibáñez, Der Spanische Zola? Diss. Jena 1932.
Iden, Otto: Der spanische Romanschriftsteller V. Blasco Ibáñez, ZFEU, Bd. 22, 1923.
Jaloux, Edmond: Lectures Etrangères, Revue de Paris, le 1 août 1919.
Keniston, H. R.: Ibáñez's Novels, The New Republic, XX, no. 260, New-York 1919.
King, G. G.: Ibáñez, Huysmans, and George Meredith, The Bookman, vol. XLIX, no. 1, New-York 1919.
Le Gentil, Georges: La Cathédrale de M. Blasco Ibáñez, Revue Latine, Paris 1905.
Levi, Ezio: V. Blasco Ibáñez e il suo capolavero Cañas y Barro, Firenze 1922.
Martínez de la Riva, Ramón: Blasco Ibáñez: Su Vida, Su Obra, Su Muerte, Sus Mejores Páginas, Madrid, 1929.
Mérimée, M. E.: Blasco Ibáñez, Bulletin Hispanique, Bordeaux 1903.
Ortega, Joaquín: Vicente Blasco Ibáñez, University of Wisconsin Studies in Language and Literature, XX, Madison 1924.
Peseux-Richard, H.: V. Blasco Ibáñez »La Maja Desnuda«, Revue Hispanique, t. XV, Paris 1906.
Pitollet, Camille: V. Blasco Ibáñez, Ses Romans et le Roman de sa Vie, Paris 1921.
—: A propos de Blasco Ibáñez, Bulletin Hispanique XXX, no. 3, Bordeaux 1928.
Puccini, Mario: Vincenzo Blasco Ibáñez, Roma 1928.
Tailhade, Laurent: V. Blasco Ibáñez, Hispania, éd. de l'Institut d'Etudes Hispaniques de l'Université de Paris, no. 1, Paris 1918.

Vézinet, F.: Les Maîtres du Roman Espagnol Contemporain, Paris 1907.
Zamacois, Eduardo: Vicente Blasco Ibáñez, Mis Contemporáneos, Madrid 1910.

IV. Werke über Emile Zola und den französischen Naturalismus:

Alexis, Paul: Emile Zola, Notes d'un Ami, Paris 1882.
Bouvier, B,: L'Oeuvre de Zola, Genève 1903.
Dessignole, E.: La Question Sociale dans E. Zola, Paris 1905.
Faguet, Emile: Propos Littéraire, Paris 1902.
Franke, Carl: Emile Zola als romantischer Dichter, Diss. Marburg 1914.
Hart, R. E. S.: Zola's Philosophy of Life, Fortnightly Review, London 1896.
Hoppe, Hans: Impressionismus und Expressionismus bei Emile Zola, Diss. Münster 1933.
de Jouvenel, Bertrand: Vie de Zola, Paris 1931.
Leblond-Zola, Maurice & Mme. Denise: Emile Zola, raconté par sa fille, Paris 1931.
Lote, G.: La doctrine et la méthode naturaliste d'après Emile Zola, ZFSL, 1928.
Louis, Paul: Les Types Sociaux chez Balzac et Zola, Paris 1925.
Massis, H.: Comment Emile Zola composait ses romans; d'après ses notes personnelles inédites, Paris 1906.
Pardo Bazán, Emilia: La Cuestión Palpitante, Madrid 1891.
Seillière, Ernest: Emile Zola, Paris 1923.
Toulouse, Dr. E.: E. Zola, (Enquête Médico-Physiologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie), Paris 1896.
Vitzetelly, Ernst Alfred: Emile Zola, His Life and His Works, London.

V. Werke über Flaubert, Goncourt, Huysmans, Rodenbach, (Maupassant und Daudet).

1. Flaubert:

Benedetto, Luigi Foscolo: Le origini di Salammbô, Studio sul realismo storico di G. Flaubert, Firenze 1920.

Brunetière, Ferdinand: Le Roman naturaliste: «Le Naturalisme Français: Etude sur Gustave Flaubert», Paris 1883.

Croce, B.: Note sulla poesia italiana e straniera del secolo decimonono: IX. Flaubert, La Critica, Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia, Anno XVIII, fasc. I, 20 gennaio 1920, Bari.

Fay, P. & Coleman, A.: Sources and structure of Flaubert's Salammbô, Baltimore-Paris 1914.

Guddorf, Helene: Der Stil Flauberts, Diss. Münster 1933.

Lerch, Eugen: Recension zu Benedetto: Le origini di Salammbô, LGRPh, Bd. 43, Nr. 1., 2., 1922, Sp. 32/38.

Melang, Walter: Flaubert als Begründer des literarischen Impressionismus in Frankreich, Diss. Münster 1933.

2. Goncourt:

Koehler, Erich: Edmond und Jules de Goncourt. Die Begründer des Impressionismus, Leipzig 1919.

Loesch, Georg: Die impressionistische Syntax der Goncourt, (Eine syntaktisch-stilistische Untersuchung). Diss. Erlangen 1918, Nürnberg 1919.

Lerch, Eugen: Recension zu Loeschs Diss., Lit. bl. GRPh, Nr. 9, 10, 1921.

Rodenbach, Georges: Essai sur les Goncourt, L'Elite, Bruxelles Jg.

3. Rodenbach:

Glaser, Kurt: Georges Rodenbach, Der Dichter des Toten Brügge, Die Neueren Sprachen, Bd. XXV, 1918.

4. Huysmans:

Rieder, Gustav: J.-K. Huysmans' Charakterbild nach seinen Werken, ZFSL, Bd. XLVII, 1925, S. 1—34.

—: J.-K. Huysmans' Sprache, ZFSL, Bd. XLVII, 1925, S. 125—161.

Schöffler, Herbert: Die Stellung Huysmans' im französischen Roman, Diss. Leipzig 1911.

5. Maupassant:

Gelzer, Heinrich: Guy de Maupassant, Heidelberg 1926.
Lerch, Eugen: Recension zu „Gelzer, Maupassant und Flaubert", ZGRPh, Bd. 43, 1922, Nr. 1—2 (Sp. 39/40).
Mahn, Paul: Guy de Maupassant, Berlin 1908.
Schneider, Hans: Maupassant als Impressionist, Diss. Münster 1934.

6. Daudet:

Wenzel, Daniel: Der literarische Impressionismus, dargestellt an der Prosa Alphonse Daudets, Diss. München 1928.

VI. Stilistische Werke (vor allem über Impressionismus).

Arnholdt, Karl: Die Stellung des attributiven Adjektivs im Italienischen und Spanischen, Diss. Greifswald 1916.
Beinhauer, Werner: Spanische Umgangssprache, Bonn 1930.
Blanck, Robert: Anatole France als Stilkünstler in seinen Romanen, Diss. Münster 1934.
Croce, Benedetto: Esthetica come scienza dell'espressione e linguistica generale, Bari 1928.
Heinermann, Theodor: Die Arten der Reproduzierten Rede, in: Forschungen zur Romanischen Philologie, H. 2, Münster 1931.
Heiß, H.: Vom Naturalismus zum Expressionismus, Die Neueren Sprachen, XXIX. Bd., 1921.
Lanson, Gustave: L'Art de la Prose, Paris 1927.
Lerch, Eugen: Romain Rolland und die Erneuerung der Gesinnung, München 1926.
—: Hauptprobleme der französischen Sprache. Bd. 1 Allgemeines, Braunschweig 1930. Bd. 2 Besonderes, Braunschweig 1931.
—: Handbuch der Frankreichkunde, I. Bd. Frankfurt a. M. 1928.
—: Historische französische Syntax, Bd. 1 u. 2, Leipzig 1925.
—: Spanische Sprache und Wesensart, in: Handbuch der Spanienkunde, Frankfurt a. M., 1932.

—: Französische Sprache und Wesensart, Frankfurt a. M. 1933, daraus vor allem Kap. IX: Sinnliche Anschauungskraft und impressionistische Darstellung.

—: Recension zu Karl Arnholdt, Diss. Greifswald 1916, in: Archiv für das Studium d. Neueren Sprachen und Literaturen (Herrigs Arch.), Bd. 39, 1919, S. 242—56.

—: Recension zu E. Lorck, „Die Erlebte Rede", „Eine sprachl. Untersuchung, Heidelberg", LGRPh, Bd. 44, 1923.

Pissin, R.: „Zur Methodik der psychologischen Stiluntersuchung", Euphorion 1907 (XIV).

Richter, Elise: Sprachpsychologie u. Stilistik. Zu Emil Winklers Grundlegung der Stilistik, Herrigs Archiv, 1929, Bd. 156, S. 203 ff.

Schulz, Agnes: Die Sprachkunst Théophile Gautiers, Diss. Münster 1934.

Spitzer, Leo: Stilstudien: Bd. I Sprachstile, Bd. II Stilsprachen, München 1928.

Todemann, Friedrich: Die erlebte Rede im Spanischen, Romanische Forschungen, Bd. XLIV, Erlangen 1930.

Voßler, Karl: Sprache als Schöpfung und Entwicklung, Heidelberg 1905.

—: Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung, Heidelberg 1921.

—: Sprachphilosophie, München 1923.

Waldmann, Emil: Die Kunst des Realism. u. d. Impressionism. i. 19. Jh., Berlin 1927.

Walzel, Oskar: Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Berlin-Neubabelsberg 1923—1925 (Handbuch der Literaturwissenschaft).

Winkler, Emil: Grundlegung der Stilistik, in: Neuphilologische Handbibliothek, Bd. 4, Bielefeld 1929.

VII. Philosophische Werke:

Heimsoeth, Heinz: Metaphysik der Neuzeit, München u. Berlin 1929, in Handbuch der Philosophie.

Lebenslauf.

Ich, Roger Edel, wurde am 7. Dezember 1908 als Sohn des Kaufmanns Carl Heinrich Edel und seiner Gattin Käthe, geb. Schwesinger zu Mannheim geboren. Ich bin evangelisch und besitze die deutsche Reichsangehörigkeit.

Nach vierjährigem Besuch der Volksschule ging ich Ostern 1919 zur Oberrealschule in Dortmund, an der ich am 6. März 1928 das Zeugnis der Reife erhielt. Im gleichen Jahre bezog ich die Universität Halle (Saale), um mich daselbst für vier Semester dem Studium der englischen und romanischen Philologie zu widmen. Im Sommer-Semester 1930 studierte ich in München, im Winter-Semester 1930/31 in Paris. Nach weiterem fünfsemestrigem Studium an der Universität Münster (Westf.) legte ich am 18. Juli 1933 das philologische Staatsexamen ab, durch das ich die Lehrbefähigung für Englisch, Französisch und Spanisch erwarb. Zum 1. Oktober 1933 wurde ich als Studienreferendar in den Vorbereitungsdienst für das Lehramt an höheren Schulen einberufen. Im ersten Jahre meiner Ausbildung war ich an der Oberrealschule Hamm (Westf.) nebst Anstaltsseminar tätig. Am 1. Oktober 1934 wurde ich zwecks Vorbereitung auf mein Assessorexamen an das Staatl. Pädagogische Bezirksseminar zu Dortmund überwiesen; praktisch tätig war ich in meinem zweiten Ausbildungsjahre am Bismarck-Realgymnasium Dortmund. Am

Meinen Vorbereitungsdienst schloß ich am 3. Oktober 1935 ab mit dem pädagogischen Examen, das ich am Gymnasium und Realgymnasium zu Bielefeld ablegte. Ich bin am Bismarck-Realgymnasium zu Dortmund als Studienassessor tätig.

Meine akademischen Lehrer waren die Herren Professoren: Voretzsch, Moldenhauer, Wiese, Weye, Ritter und Ziehen in Halle; Voßler, Förster, de Olea, Jules Simon und Wells in München; Brunot, Chamard, Huguet, Gaiffe, Thomas, Michaut und Ascoli in Paris; Heinermann, Keller, Lerch und Wust in Münster.

Ihnen allen fühle ich mich zu aufrichtigem Dank verpflichtet, ganz besonders jedoch Herrn Professor Dr. Heinermann, dem ich mein tieferes Interesse und Verständnis für die spanische Sprache und Literatur sowie die Anregung zu der vorliegenden Arbeit und ihre Förderung verdanke.